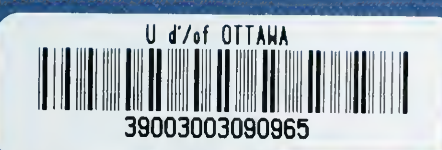


HENRI HEINE

POÈTE

DU MÊME AUTEUR

Format in-18.

L'ATHÈNES DE LA SPRÉE, par un Béotien. 1892 (*épuisé*).

AU PAYS RUSSE. 1895 (Armand Colin).

Ouvrage couronné par l'Académie française et la Société de Géographie commerciale de Paris.

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD. — 175-97.

HENRI HEINE

POÈTE

PAR

JULES LEGRAS

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
DOCTEUR ÈS LETTRES



PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1897



A MON MAITRE

M. ERNEST LICHTENBERGER

Hommage

de reconnaissance et de profonde affection.

INTRODUCTION

L'enfance et la jeunesse de Henri Heine nous sont encore imparfaitement connues. Des pièces authentiques ou des témoignages sérieux nous manquent pour en fixer les principales dates ; la plupart des renseignements qui les concernent sont tirés d'anecdotes transmises par des personnes peu dignes de foi, ou défigurées par la famille. Il a fallu aux biographes un travail de lentes recherches et de patientes inductions pour retrouver, sous ce fouillis de mensonges ou d'erreurs, les principaux fils de l'histoire véritable ; l'infatigable école allemande des *Heine-Forscher* a obtenu de la sorte des résultats précieux. Sans doute, les présomptions qu'elle accumule sur les points discutés ne tiennent pas toujours lieu de preuves strictement scientifiques [1], sans doute dans

1. Telle est, par exemple, la question de la date de naissance de Henri Heine. Pour ma part, j'adopte sur ce point les conclusions de M. Ernst Elster (*Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, IV, 465 sq.) et j'admets que le poète naquit le

la trame du récit qu'elle a combiné, bien des lacunes encore inquiètent notre curiosité; néanmoins, il me paraît que la biographie du poète durant ses premières années est, dans son ensemble, suffisamment établie pour permettre au critique des considérations d'ordre un peu général. Je voudrais tenter de résumer brièvement les principaux courants d'influence qui ont agi sur cette adolescence tourmentée.

Ce qui frappe d'abord, c'est que la plupart de ces courants s'opposent. Si une vive influence tend à développer chez Heine enfant une série de sentiments, on est sûr de voir ceux-ci combattus par des sentiments opposés nés d'une influence contraire et non moins profonde. Sans doute,

13 décembre 1797. Le registre des naissances, qui eût levé nos doutes, a été brûlé : il a fallu, pour se faire une opinion, que la critique comparât entre elles les cinq dates diverses mentionnées par le poète durant sa vie (ce sont : XII, 1779 — 13, XII, 1797 — 13, XII, 1799 — 31, XII, 1799 — 1800), et pesât les raisons qui ont pu les lui faire successivement choisir. La première, 1779, est, selon moi, un *lapsus calami* explicable par ce fait que le chiffre des unités s'énonce, en allemand, avant celui des dizaines, et a pu être, par inadvertance, écrit à sa place : il faudrait alors rétablir 1797 (natus sum mense decembri *1797*). Les dates 31, XII, 1799 et 1800 paraissent avoir été adoptées pour appuyer un jeu de mots : « Je suis le premier homme du siècle ». La date de 13, XII, 1799 paraît à M. Elster avoir été choisie pour rajeunir le poète et le soustraire à la conscription qui, en 1815, prenait même les adolescents. Enfin, l'année 1797 (13, XII) est désignée dans les actes de la jeunesse de Heine, c'est-à-dire dans ceux où il lui eût été le plus difficile de dissimuler son âge, entouré qu'il était de camarades d'enfance. C'est donc la date la plus vraisemblable.

c'est là le jeu ordinaire de l'éducation; mais, chez Henri Heine, les contrastes sont si violents qu'ils produisent dans son âme de graves dissonances. Dans cette période décisive de l'existence où se développent les premiers germes de la vie consciente, où les rêves, à peine éclos, prennent leur essor, où toute impression reçue demeure fixée pour jamais, le poète ne trouve, en lui-même comme autour de lui, que de douloureux contrastes. Les premières assises de son caractère se forment dans un milieu si instable et si troublant, que le désarroi de ses impressions d'enfance suffirait à lui seul pour expliquer le manque de stabilité de sa vie morale.

Il aurait pu naître dans une plus humble condition, mais il eût été difficile qu'il rencontrât sur sa route, au départ même, plus d'obstacles décourageants, et qu'il fût doué par la nature d'une plus cruelle aptitude à souffrir. Il est juif, et, tandis que la société n'accorde à l'activité de sa race d'autre débouché que le négoce, il est invinciblement attiré par les choses intellectuelles; dans une famille et dans une race de commerçants, il est poète. Circonstance aggravante, il est pauvre, et, privé de ces dons naturels qui, si souvent, permettent aux siens d'édifier une fortune, il ne possède que leur trop commune faculté de dissipation. Il est pauvre, tandis que la branche

cadette de sa famille, à laquelle l'attachent de puissants liens d'amour, possède une des plus grosses fortunes d'Allemagne; de cette fortune, quelques miettes, à vrai dire, tombent dans sa main, mais c'est pour lui attirer de ses parents riches d'autant plus de dédains et d'affronts. Enfin, né dans une ville allemande, mais en pleine occupation française, il grandit à la frontière tumultueuse des deux peuples et l'enthousiasme que lui inspire Napoléon le rend capable, lui, Juif prussien, d'exprimer les sentiments de la Garde impériale, en composant ses *Grenadiers*, l'immortelle ballade de la Grande Armée.

Les influences de race et de religion, qui, chez tant d'autres, sont décisives, n'éveillèrent chez Henri Heine que des sentiments contradictoires. Aux qualités et aux défauts que lui conférait l'hérédité de sa race s'ajoutèrent d'abord les préjugés et les habitudes que lui imposait sa première éducation dans une famille juive. Mais, tandis que la plupart des Juifs de cette époque ne fréquentaient guère que leurs coreligionnaires, les parents du poète, étant d'esprit assez dégagé, entretenaient des relations suivies avec la société chrétienne. Aussi l'enfant, après qu'il eut appris les éléments dans une école primaire de sa religion, fut-il confié sans hésitation à des prêtres catholiques. Aux coutumes gravement conservées

au sein des familles juives, s'opposèrent alors dans cet esprit qui s'éveillait les coutumes non moins traditionnelles et non moins tenaces du catholicisme. Peut-on rêver un plus frappant contraste? N'était-ce pas là, pour l'enfant précoce, une admirable école d'ironie et de scepticisme religieux? Et n'est-ce pas un lointain écho de ces premières impressions d'enfance, que nous retrouvons dans le moqueur poème : *Disputation*[1]?

Je ne pense pas qu'il convienne de joindre à ces influences celles du milieu rhénan, dans lequel s'écoulèrent les premières années du poète. Sans doute, le milieu n'est point sans action sur les caractères; mais peut-on désigner bien nettement les modifications qui lui sont dues? Les découvertes que l'on fait sur ce terrain sont toujours rétrospectives; elles flattent notre besoin inavoué de symétrie, beaucoup plus qu'elles ne satisfont aux exigences de la recherche scientifique : elles me séduisent médiocrement. D'ailleurs, pour Henri Heine, chez qui l'on s'accorde à reconnaître les principaux traits qui distinguent les populations rhénanes, la question est moins simple qu'elle ne paraît. N'oublions pas qu'il quitta Düsseldorf vers l'âge de dix-sept ans, et, par suite, ne fut pas soumis bien longtemps aux

1. Romanzero, *Hebräische Melodien*, I, 465. Je cite d'après l'édition Elster; d'abord le volume, puis la page.

influences du milieu natal; n'oublions pas, non plus, que son père venait du Hanovre et sa mère de Hollande, et, qu'en outre, l'un et l'autre étaient juifs, c'est-à-dire très différents de la population chrétienne qui les entourait. Je ne sache pas, en effet, que la théorie du « milieu » ait jamais montré, avant le XIXe siècle, parmi les minorités juives enclavées dans nos États, des modifications parallèles à celles qu'on peut dessiner en grands traits vagues chez les populations autochtones. Les Juifs anglais du temps de Shakespeare offraient-ils avec leurs coreligionnaires du continent des différences analogues à celles que la nation anglaise offrait avec les Allemands ou les Français? Les Juifs rhénans avaient-ils, au début de notre siècle, la vivacité et la mobilité des populations allemandes de Bonn ou de Düsseldorf? Il est permis d'en douter. Assurément, les villes des bords du Rhin, égayées par les vins légers que produisent leurs coteaux, et dégourdies par le voisinage d'une frontière qui les tient sur un perpétuel qui-vive, offrent bien des traits de hardi sans-gêne et d'aimable légèreté qui rappellent ceux qu'on voit fleurir dans les lieds de Henri Heine. Un esprit plus dégagé et moins naïf, une expérience plus acérée, un goût décidé pour la vie légère, semblent bien être des caractères communs au poète et à ses compatriotes fortuits.

Mais je me refuse à voir entre ces rapprochements une rigoureuse dépendance. Si les parents d'Emmanuel Kant étaient venus se fixer à Bonn ou à Düsseldorf deux ou trois ans avant sa naissance, croit-on sérieusement que cette circonstance eût suffi pour modifier les aptitudes du philosophe et pour faire de lui un joyeux Rhénan?

C'est à l'entourage de la famille, beaucoup plus qu'au milieu local, toujours incertain, qu'il convient, selon moi, d'accorder une sérieuse importance. Le caractère des parents et cette éducation par l'exemple que, même sans le vouloir, ils donnent à leurs enfants, agissent puissamment sur ces âmes tendres; ces influences n'y créent peut-être pas de penchants nouveaux, mais elles y développent ou y atrophient des penchants dont le germe sommeillait. Par malheur, les parents de H. Heine ne nous sont qu'imparfaitement connus, eux aussi. Nous savons vaguement que son père, Samson Heine, n'était qu'un fantoche aimable, indolent, jouisseur et peu pratique; un homme de bonne mine, élégant et coquet, toujours enveloppé d'une dignité silencieuse, toujours occupé de choses en apparence fort importantes mais futiles en réalité; un homme aussi faible qu'il était bon, et aussi inutile qu'il était affairé. Son fils, qui a donné de lui, dans ses Mémoires, un charmant portrait, l'aima

tendrement, mais ne lui dut jamais une bien sérieuse direction morale.

Betty (Peira) Heine, sa femme, était, au contraire, active, ambitieuse et énergique : c'était une femme de tête. Son fils, à qui elle survécut, eut toujours pour elle une tendresse passionnée. Dominant toutes les attaques dirigées contre sa mémoire, la légende a consacré cette affection, en nous faisant voir le poète presque moribond, s'efforçant de dissimuler à sa vieille mère, par des lettres enjouées et de pieux mensonges, la paralysie, la cécité et les atroces douleurs de la moelle épinière qui se partageaient son corps. Depuis la publication des fragments de *Mémoires* et d'une partie de la correspondance du poète avec sa famille, l'image de Betty Heine s'est détachée plus nette sur le fond des récits et des anecdotes qui, jusque-là, nous l'avaient fait connaître. Fille d'un médecin juif de Düsseldorf elle avait reçu une éducation très soignée, en partageant les études d'un frère aimé avec lequel elle avait grandi, et qui était devenu, tout jeune encore, un médecin de réputation[1]. Elle connaissait l'antiquité, et savait, outre l'allemand et l'hébreu, le latin, l'anglais et le français. Ajoutons qu'elle était musicienne; ce détail a son importance, car,

1. Lettre de Betty Heine, 27 mai 1796. Cf. *Deutsche Rundschau*, 1877, XII, p. 86.

si le talent de flûtiste ne s'est pas transmis de la mère au fils, il semble du moins assez probable que le futur poète dût être prédisposé par son hérédité musicale à cette merveilleuse science du rythme qui éclate dès ses premiers essais.

Mariée à vingt-cinq ans, infiniment supérieure, à tous égards, à son mari, Betty Heine entra en ménage avec des idées bien nettes sur les hommes et sur la vie. Ses lettres nous la montrent, un peu avant son mariage, comme une jeune fille douée d'une sensibilité tendre, mais assez énergique, toutefois, pour résister aux sentiments douceâtres que son époque avait mis à la mode. Elle ne veut pas qu'on puisse la nommer « une enthousiaste sentimentale [1] », car, dit-elle, « si je permets volontiers un certain élan d'enthousiasme, je hais, en revanche, la sentimentalité à la mode, et je la crois produite par la sensiblerie, bien plutôt que par la bonté du cœur [2] ». Dans une autre lettre, elle se montre sincèrement dégagée de préjugés : « Le faible seul, dit-elle, doit prendre appui sur ce grand, mais fragile roseau qu'on nomme l'étiquette. Pour ma part, bien que douée d'une figure et d'un esprit fort

1. Eine empfindsame Schwärmerin. Lettre du 1. I, 1796.
2. Denn so leicht ich auch eine kleine Schwärmerei verzeihe, so sehr hasse ich dennoch die s. g. modische Empfindsamkeit, deren Existenz ich mehr für Empfindelei, als Wirkung eines guten Herzens ansehe. *Ibid.*

ordinaires, je me sens pourtant la force de m'élever au-dessus de ce qu'on appelle chimères, préjugés, conventions, étiquette : la bienséance est le seul terme qui m'arrête [1]... » Ajoutons enfin que cette jeune fille, si indépendante et si ferme dans ses principes, admirait passionnément Rousseau, et que, dans la suite même, elle songea à essayer sur son fils aîné les principes d'éducation appliqués dans l'*Émile*.

Une vingtaine d'années plus tard, Betty Heine nous apparaît de nouveau, mais, cette fois, à travers la correspondance de son fils. La jeune fille si ferme que nous devinions dans les premières lettres est devenue une mère tendre et dévouée, et, en outre, pratique et singulièrement énergique, d'une énergie froide et consciente. Un trait la peint vivement : au moment du grand incendie qui dévora une partie de Hambourg, avec sa propre maison, elle écrit à son fils, et, malgré les complications que présentait alors la poste, elle tient à affranchir elle-même sa lettre. Henri Heine s'étonne d'un tel sang-froid [2],

1. Nur der Schwache muss sich auf das grosse, dennoch schwankende Rohr Etiquette stützen; obgleich ich mit einem alltägliche Gesicht und Figur auch einen alltäglichen Geist verbinde, so fühle ich dennoch die Kraft, mich über die Chimären, Vorurtheil, Convenienz und Etikette hinaus zu schwingen, und nur den Wolanstand als die einzige Grenzlinie zu betrachten. — Lettre de Betty à son frère Mordechai.

2. Lettre du 17 mai 1842. Cf. *Embden*, II. H[s] Familienleben.

et il n'a pas tort : la claire raison toujours maîtresse d'elle-même fut un des caractères les plus remarquables de sa mère. Rien de faussement sentimental n'effleure cette âme qui se surveille sans défaillances. Capable, certes, de grands dévouements et de pénibles sacrifices, aimant profondément son fils[1], elle ne s'engage pourtant, et ne se livre qu'à bon escient. La raison claire du XVIII[e] siècle s'épanouit chez elle, corrigée et enrichie par cette puissance des sentiments de famille qui s'observe d'ordinaire parmi la race juive. Les lettres de la jeune fille sont d'accord avec les actes de la femme mûrie. Cet esprit net que fut Betty Heine déclara toujours la guerre aux préjugés, à la fois au nom de la *raison*, comme les philosophes, et au nom de la *nature*, comme le poète Jean-Jacques Rousseau. Sa délicatesse de femme et le souci de la vie pratique l'empêchèrent d'ailleurs d'exagérer son idée. Son respect de la raison ne l'entraîna pas à souhaiter les bouleversements qui sont au bout de toutes les théories purement logiques, et je ne trouve qu'à peine indiqué chez elle ce ferment de révolte qui est au fond du Judaïsme moderne. Ses idées, pour être très nettes, n'en savent pas moins se

1. En 1833 par exemple, elle veut malgré lui aller le voir à Paris, ne pouvant supporter plus longtemps la douleur de la séparation. H. Heine a beaucoup de peine à détourner sa mère de ce voyage. Cf. lettre du 25 octobre 1833.

plier aux exigences de la réalité; le souci, la passion du naturel les réchauffe et les vivifie, sans les outrer; Betty Heine, en un mot, n'est pas une révoltée, mais seulement une femme qu'indignent les faussetés de la convention.

Il est aisé de voir que Henri Heine a reçu de sa mère plusieurs des dispositions capitales de son caractère. C'est à elle, sans doute, qu'il doit le tranchant de sa raison, aussi bien que sa passion de la nature et du naturel. Mais, chez lui, on voit s'exagérer toutes les demi-teintes qui se trouvaient dans son héritage moral. Sa tendresse va jusqu'à la sentimentalité, sa hardiesse va jusqu'au cynisme, sa logique jusqu'à la révolte. La raison avertie de sa mère paraît au fond de toutes ses œuvres; mais elle y devient trop consciente d'elle-même et tourne trop aisément à la moquerie. L'amour du naturel, qui avait été la règle de vie de Betty Heine, se retrouve tout entier dans le cœur du poète; mais il semble s'y exaspérer. Toute sa vie, à ses heures inspirées, comme aux jours de ses pires erreurs, Henri Heine aime la nature et le naturel; seulement il ne sait pas toujours les défendre, parce qu'il a oublié ce fin correctif qu'y ajoutait sa mère : « dans les bornes de la bienséance et de la vertu ». La nature pittoresque et la nature bon sens servent de base à ses plus poétiques comme à ses plus

vulgaires créations : qu'il se moque du romantisme, qu'il bafoue Platen, ou qu'il lance ses flèches contre Börne, Herwegh et les Don Quichotte du libéralisme, c'est toujours au nom de la nature offensée ou défigurée à ses yeux. Pourtant, il n'y a peut-être pas un poète allemand que la critique superficielle ait plus souvent accusé de s'éloigner de la nature. Il faut, en effet, une étude attentive pour comprendre que c'est elle que l'on retrouve au fond de toutes ses œuvres, malgré son exagération passionnée, ses partis pris injustes et ses perpétuelles dissonances.

Malgré les qualités de son esprit et de son cœur, Betty Heine ne sut pas apporter beaucoup de suite dans l'éducation de son fils aîné. A cette époque troublée où toutes les espérances étaient permises aux plus humbles, elle rêva pour Henri une grande destinée. Malheureusement, elle semble avoir cherché à profiter pour lui d'une heureuse occasion, plutôt qu'à l'amener lentement au but par une sévère discipline. Bien des projets traversèrent son esprit : la libération des Juifs était consommée, ils pouvaient, théoriquement, tout au moins, prétendre à toutes les carrières. Elle confia l'enfant aux prêtres catholiques qui enseignaient au Lyceum de Düsseldorf le latin, le grec, le français, l'allemand et les mathématiques. Puis, au bout de quelques années,

elle lui fit brusquement interrompre ses études. Peut-être Samson Heine vit-il à ce moment ses affaires péricliter; peut-être comprit-il qu'il ne pourrait soutenir longtemps son fils dans des études qui ne le nourriraient pas; peut-être enfin craignit-il que l'indépendance du jeune homme, son esprit frondeur et son peu d'application, unis à sa dangereuse manie d'aligner des vers, ne le fissent échouer dans toute carrière libérale un peu sérieuse. Nous ne savons rien de précis à cet égard. Du moins, dès l'année 1815, Henri Heine fut conduit par son père à Francfort-sur-le-Mein pour y étudier la banque, et peu après, l'épicerie en gros; telle fut l'entrée dans le monde de celui qui, douze ans plus tard, devait être l'auteur du *Buch der Lieder*.

Au milieu de sa famille et des directions successives qu'elle donnait à ses études, le jeune homme se trouvait déjà enchevêtré dans un réseau de contradictions; une promenade dans les rues suffisait à lui faire sentir de nouveaux contrastes : ceux de la nationalité. Il était juif, mais né en pays allemand, et voilà que, dans sa ville natale, les Français glorieux étaient établis en maîtres. Leur premier soin avait été d'assimiler les Juifs aux autres citoyens; ils devaient être sympathiques à ceux qu'ils avaient libérés. Mais, en outre, quelle auréole de gloire ceignait leur front! Avec

quel battement de cœur Heine écoutait les récits de bataille que lui faisaient ces bons soudards, ces Tambour Le Grand de l'occupation, dont le vocabulaire allemand se bornait aux trois mots indispensables : *Brot-Kuss-Ehre!* L'enfant sentait revivre dans leurs récits l'enthousiasme de la Garde pour Napoléon, et il le partageait. Pourtant, Napoléon était, en somme, l'oppresseur de son pays natal. Comment une nature aussi riche que la sienne n'aurait-elle pas, un peu plus tard, ressenti, avec toute l'Allemagne, la commotion d'enthousiasme qui se traduisit par le mouvement de la *Délivrance*? Nous le voyons, en effet, après un dîner auquel avait pris part le vainqueur de Waterloo, écrire à un ami : « J'ai dîné avec l'homérique, le divin, le grandiose Blücher; la vue d'un gaillard comme cela vous fait du bien [1]. » Le poète se sentait alors en pleine communion d'idées avec la jeunesse allemande de son temps. Mais, combien de temps persista-t-il dans de tels sentiments? Il ne pouvait recueillir, parmi les impressions de son enfance, cette poignée de doux préjugés qui orientent notre orgueil national et nous rendent presque fiers, à certaines heures, d'être injustes à l'égard des autres peuples. Il avait oscillé, enfant, entre l'admiration de Napo-

1. « Mit dem homerisch göttlichen herrlichen Blücher: so ein Kerl macht doch Freude! » *Lettre à Sethe*, 27 oct. 1816.

léon et celle de Blücher; homme fait, il oscillera de même entre la France et l'Allemagne, cajolé par les uns, honni par les autres, incompris également des deux peuples.

L'enfance du poète s'écoula, en somme, dans une grande liberté. Mêlé de très bonne heure aux sociétés les plus diverses, il subit sans ménagements les contrastes qui l'environnaient. Il est probable, toutefois, qu'il n'en souffrit pas tout d'abord, et il semble que ses premières années se soient écoulées sans secousses dans la rêverie précoce où il se réfugiait. Le grenier de la maison paternelle, avec ses mille vieilleries propices aux vagabondages de son imagination enfantine, le *Hofgarten*, bien dévasté sans doute par les guerres récentes, mais encore ombreux et vert, avec ses tilleuls et ses chênes penchés sur les étangs bleus, le Rhin, enfin, le fleuve chéri, majestueux, large et mollement courbé, avec ses eaux changeantes et ses reflets doux, tels ont été les vrais consolateurs et les éducateurs sentimentaux de cette enfance.

Un peu plus tard, des impressions littéraires vinrent se joindre à ces rêveries. Les deux premiers livres qui dominèrent le futur poète furent Don Quichotte et Gulliver. Sans doute, il l'avoue lui-même, il était loin encore d'y deviner l'ironie, et toute son affection allait au Chevalier de la

Manche contre les vulgaires barbiers et le gros bon sens des muletiers. Tout ironiste, on le sait, est, au fond, un sentimental; Heine l'est plus encore que tout autre, peut-être. Mais s'il put souffrir, très jeune, de voir, dans son livre favori, l'enthousiasme bafoué et maltraité, il ne dut pas tarder à reconnaître, avec ses côtés nobles, les côtés ridicules de la passion exagérée. Les Romantiques, dont il lut les œuvres un peu plus tard, ne firent que confirmer cette impression; ils lui apprirent à se défier de l'enthousiasme sentimental, et à en jouer en le dominant.

Tels sont, brièvement résumés, les plus saisissants contrastes entre lesquels flottent l'adolescence et la jeunesse du poète. Nulle part il ne trouve autour de lui un courant religieux, moral, politique ou littéraire qui puisse porter ses aspirations. Ses premières années s'écoulent au milieu d'une dure période de transition, celle qui précède l'éveil national de sa patrie, et, dès le début, il se trouve aux prises avec tous les préjugés de l'âge précédent. De bonne heure, les contradictions entre lesquelles il se débat irritent l'acuité maladive de sa sensibilité et lui font prendre pour injustice des hommes ce qui n'est souvent que nécessité sociale. De même qu'il a rompu avec les traditions de sa famille, de même il veut rompre avec celles de la société, violemment,

sans ménagement. Les dons superbes de poésie qu'il sent déposés dans son âme excitent sa confiance en lui-même; mais il lui faut côtoyer un monde médiocre et terre à terre où la flamme de son intelligence est méconnue; il en souffre avec tout le frémissement de son génie, et, sur les blessures de son orgueil, vient s'épanouir l'ironie impitoyable et vengeresse. Il se trouve que son aptitude à souffrir, à s'indigner et à se moquer, est une arme puissante pour la lutte. Il n'en a pas eu d'autres, le petit Juif roux, fils d'un mince boutiquier de Düsseldorf, lorsqu'il s'est élancé à l'assaut des abus et des préjugés. Il a dû aux contradictions et aux amertumes de son adolescence le fil acéré de cette arme, mais il leur a dû également de manquer de mesure et de choix dans l'usage qu'il en pouvait faire. Aussi, à toutes les époques décisives de sa vie, retrouvons-nous le pli funeste que lui ont imprimé ses douloureux commencements. Dans ses hésitations, dans ses enthousiasmes fous, dans ses haines ou ses rancunes aveugles, on voit bien apparaître, sans doute, les violences d'une race à la fois plus pliante et plus acharnée que la nôtre; mais on y retrouve aussi un faisceau de funestes habitudes contractées durant les années molles et incertaines de la première jeunesse.

HENRI HEINE

POÈTE

LIVRE I

LE « BUCH DER LIEDER »

I

LA COMPOSITION

Le *Buch der Lieder* n'est pas, comme tant de lecteurs l'imaginent, une œuvre proprement originale : c'est, à vrai dire, un choix de poésies. Seulement, ce choix, au lieu d'être né de la fantaisie d'un critique, a été réalisé par le poète : c'est Henri Heine lui-même qui, en reproduisant ses publications antérieures, en a supprimé les vers qu'il jugeait indignes de sa jeune renommée, et qui lui semblaient mal s'accommoder à une impression d'ensemble. Ce recueil n'est donc pas seulement un produit immédiat de son inspira-

tion : c'est son inspiration reprise par une critique mûrie, reposée et sûre d'elle-même. Le *Buch der Lieder* parut en automne 1827 : les premiers vers qu'il présente datent de 1816 et sont encore d'un adolescent mal habile; les derniers, par contre, marquent déjà la pleine efflorescence du plus grand génie lyrique que l'Allemagne compte après Gœthe. Nous pouvons ainsi mesurer la route parcourue par le poète durant ces dix années d'apprentissage, et apprécier, au cours de ce volume, le perfectionnement de son goût comme les progrès de sa maîtrise. Nous avons là un merveilleux résumé de son premier effort lyrique. Notre tâche de critique se trouve donc nettement tracée : le *Buch der Lieder* sera pour nous d'abord une œuvre d'ensemble, puisque c'est à ce titre qu'il s'est répandu dans le public; nous y chercherons d'abord l'unité d'impression qu'y ont trouvée et qu'y trouvent encore ses millions de lecteurs. Puis, allant plus avant, nous nous efforcerons d'en distinguer les éléments et de surprendre, sous son apparente négligence, quelques-uns des secrets d'un art de composition adorablement subtil.

*
* *

C'est une bonne fortune, pour un recueil de vers, que de présenter une sorte d'unité morale sur laquelle, à défaut même de sujet commun, la diversité des visions vienne se projeter, comme

une série d'images sur une toile de fond. Dans le *Buch der Lieder*, l'unité est double : elle se trouve à la fois dans la conception et dans le sujet. Elle est même si profondément empreinte aux courtes poésies du volume, qu'on a pu croire bien longtemps qu'un sentiment unique s'y épanouissait, indéfiniment modulé dans l'expression, et qu'une seule fée cruelle errait parmi les fleurs vagues qui en sont le décor. La conception qui domine ce livre, c'est le désespoir d'aimer; son sujet, c'est l'amour; son champ d'action, c'est la nature, souriante ou triste, la montagne et la mer.

Certes, Henri Heine passe à bon droit pour le poète de l'amour déçu; c'est l'impression qui domine le plus célèbre de ses ouvrages, et qui éclate dans presque toutes celles de ses pièces que la musique fait voltiger sur les lèvres de la jeunesse allemande. Mais il a chanté aussi, chemin faisant, d'autres variétés d'amour. Ses vers fixent des sentiments qui vont depuis le premier épanouissement de la fleur d'amour, jusqu'au désespoir le plus aigu, en passant par toutes les allégresses de l'espérance encouragée, et toutes les tortures du doute et de la perte. Ils chantent aussi quelques ivresses de possession notées, pour ainsi dire, en marge du grand roman amoureux qui emplit le livre de ses élans et de ses abattements. Quelle est, dans tous ces sentiments divers, la part de vérité, quelle est la part de poésie? On a tant parlé, en France, de l'amour *unique* de Henri

Heine, que je ne crois pas inutile de rappeler, sur ce point, les détails vrais que la critique spéciale a mis au jour.

Henri Heine a toujours été fort discret, dans sa prose ou dans ses conversations, au sujet des femmes qu'il chantait dans ses vers : le procédé est d'un galant homme, et nul ne songe à l'en blâmer, bien qu'en vérité, ses vers les plus compromettants soient adressés à des amies auxquelles ils eussent plutôt servi que porté tort. Ses poésies sentimentales et platoniques sont restées voilées de secret aussi bien et plus même que ses poésies érotiques. On comprend aisément qu'un poète n'aime pas faire pénétrer le public dans le plus intime de son cœur et lui laisser voir combien la fiction a embelli la réalité qu'il chantait. Peut-être Heine n'a-t-il pas voulu, même auprès de ses amis, détruire la légende qui avait entouré son nom d'une auréole d'amour constant et dédaigné. Peut-être aussi nous a-t-il donné sur ce sujet des détails suffisants dans les vingt-six feuillets des *Mémoires* posthumes que son frère Maximilien, enflé de vanité mensongère, s'est permis de soustraire à sa veuve. Nous ne savons rien, ou presque rien d'après les déclarations explicites du poète; nos renseignements sur ses amours sont purement inductifs : néanmoins, ils sont précis.

Plusieurs femmes apparaissent dans le *Buch der Lieder*. Sans compter de fugitives relations

comme celles, par exemple, qui sont partagées avec les hussards bleus [1], ou comme la pêcheuse de Norderney, ou comme la charmante paysanne du Harz, nous pouvons distinguer dans le volume trois figures féminines. Le nom de la première nous est révélé dans les Mémoires du poète : c'est Josépha, la fille du bourreau de Düsseldorf, à qui, probablement, sont adressées les pièces 2, 6, 7, 8, 9 des *Junge Leiden* [2]. Quant aux deux autres, qui dédaignèrent l'amour du poète, qui furent la cause apparente de son désespoir et l'occasion réelle de ses plus déchirants sanglots poétiques, ce sont ses cousines germaines, Amélie et Thérèse, filles de son oncle Salomon Heine. L'aînée, Amélie, est célèbre dans les annales littéraires, car c'est à elle que, jusqu'à ces derniers temps, on a rapporté les pièces du *Buch der Lieder* où éclate une passion méconnue. Mais M. Ernst Elster a montré, le premier, par une étude attentive du poème, que la jeune sœur d'Amélie, Thérèse Heine, avait, elle aussi, inspiré à son cousin une passion fougueuse, et, elle aussi, ignoré ou dédaigné l'hommage de ce cœur meurtri [3].

1. *Heimkehr*, 70, 73, 74.

2. Cf. *Buch der Lieder*, éd. Elster, *Deutsche Literaturdenkmale*, p. XI sq.

3. Cf. *Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, vol. IV. Zur H. H's. Biographie, p. 474 sq.

Les conclusions de M. Elster sont adoptées par toute la *Heine Forschung*. Elles ne rencontrent guère qu'un adversaire : le Bon Embden, neveu du poète. La famille de Heine s'est en effet obstinée à nier systématiquement que l'auteur du *Buch*

C'est à Hambourg que le jeune Harry [1] Heine s'éprit de sa première passion profonde. Il était resté seulement quelques mois à Francfort où son apprentissage commercial n'avait pas été heureux; revenu chez ses parents, il avait passé auprès d'eux la fin de l'année 1815, fort indécis sur ce qu'il allait devenir. Au printemps 1816, on décida que, de nouveau, il voyagerait : son oncle Salomon, le plus puissant banquier de Hambourg, consentait à le prendre en qualité de commis : il partit, d'autant plus joyeux qu'il savait retrouver « dans le Nord [2] » sa cousine Amélie, dont la beauté l'avait vivement frappé deux ans auparavant, à Düsseldorf. Le jeune poète resta trois ans dans la ville de l'Elbe; d'abord, il travailla dans la banque de son oncle; puis celui-ci lui fournit les moyens d'ouvrir un commerce d'étoffes, dans lequel Henri donna en quelques mois la mesure de son incapacité commerciale. Il ne lui resta plus alors rien à tenter, sinon une carrière libérale, et son oncle consentit à lui fournir les moyens de faire ses études de droit. Heine quitta Hambourg durant l'été 1819.

Les trois années qu'il venait de passer dans la

der Lieder eût jamais aimé ses cousines. Personne, d'ailleurs, n'a répandu sur Henri Heine plus de faux renseignements que ceux qui lui tenaient de plus près.

1. Le poète ne prit le prénom *Heinrich* que lors de son baptême.

2. Cf. *Elster*, II, p. 56.

grande ville commerçante avaient exercé sur sa vie sentimentale une action décisive. Il avait revu sa cousine Amélie, et la tendresse fugitive qu'elle lui avait inspirée jadis, durant une courte visite, s'était transformée en une passion où éclataient, avec la fougue de la vingtième année, l'âpreté et l'exaspération de sentiments qui distinguent parfois la race juive. Il subit alors de cruelles tortures sentimentales compliquées de vulgaires préoccupations pratiques dont son ardente imagination se refusait à comprendre la nécessité.

Sans doute, le jeune homme se voyait volontiers invité par son oncle Salomon, qui le trouvait aimable, spirituel aussi, et l'accueillait avec bienveillance. Mais qu'importaient ces prévenances, et que signifiaient-elles pour un parent pauvre? Toute sa vie, Henri Heine devait jouer ce triste rôle de parent pauvre, et en souffrir jusque dans la mort. A aucun moment, il ne prit le viril parti de s'en affranchir. Il se crut jusqu'à la fin un certain droit aux libéralités de son oncle, un droit de parenté qui nous paraît, à nous, bien contestable, et un droit de génie qui aurait dû plutôt le porter à les dédaigner. Lorsqu'il a reçu des cadeaux de cet oncle cinquante ou soixante fois millionnaire, il y a vu un naturel hommage à son talent; lorsque l'aumône s'est fait attendre, il l'a réclamée. Il a été faible et confiant, mais il a payé cher cette confiance et cette faiblesse. A vrai dire, l'oncle Salomon, un bourru bienfaisant,

ne cessa jamais d'accueillir son fantasque neveu et de lui venir en aide; mais, après sa mort, son fils Charles refusa longtemps de continuer au poète la petite rente promise par son père. Henri Heine avait jadis soigné son cousin, durant une épidémie de choléra, mais depuis, peut-être l'avait-il blessé de quelque injure restée secrète. Nous dirons plus tard l'effet produit par cette rupture sur le poète malade et nous le verrons, jusque sur son lit de mort, jusque dans la tombe même, livré, faute d'argent, à toutes les entreprises de son opulente famille. Du moins, c'est à Hambourg, aux environs de la vingtième année, que, pour la première fois, il éprouva nettement tout ce que la situation d'un parent pauvre qui n'est pas indépendant, porte avec elle d'expériences rabaissantes et douloureuses. Il en souffrit cruellement, mais il ne voulut pas comprendre et s'isoler : est-ce bien, après tout, à un poète qu'il faut demander d'accepter avec fierté et résignation les inégalités de la vie sociale?

Amélie Heine, très belle et très riche, adulée par les jeunes gens de la meilleure société juive et chrétienne, ne dut jamais rien faire pour encourager les sentiments de son obscur cousin. Il est même probable que celui-ci ne déclara jamais sa passion. Sans doute, il composait des vers et les faisait lire. Amélie, probablement, en riait sans méchanceté, sans humeur, comme une jeune fille très entourée s'amuse du rimeur senti-

mental qui la célèbre : l'hommage d'une poésie n'a rien d'offensant, mais pour le prendre au sérieux, il faut aimer.

Il est certain que H. Heine fut alors profondément malheureux. Deux lettres qu'il écrivit à cette époque nous ont été conservées : une souffrance exaspérée y éclate au milieu de juvéniles incohérences[1]. Ce ne fut pas une peine passagère ; la douleur du jeune poète devait dominer toute sa vie sentimentale, et y jeter comme un voile de deuil : l'âge même, qui l'adoucit, ne devait pas l'éteindre, car on en retrouve les dernières vibrations dans des strophes amères, écloses trente ans plus tard, au seuil même du tombeau[2]. Ce fut un chagrin décisif, un de ceux qui transforment les natures sensibles et leur impriment à jamais un sceau de tristesse ou de scepticisme.

A Hambourg, dans la ville commerçante et matérielle, rien ne pouvait adoucir la peine du jeune poète : il semblait, au contraire, que tout l'exaspérât. Insensible, durant ce premier séjour, aux séductions de cette nature du Nord, que son amour lui masquait, il ne vit, dans la pittoresque capitale de la Hanse, qu'un repoussant repaire de « Juifs baptisés et autres[3] ». Cette dernière impression, d'ailleurs, le poursuivit toujours, à peine

1. *Lettres à Chr. Sethe* du 6 juillet et du 27 octobre 1816.
2. Cf. Affrontenburg, *Elst.*, II, 105.
3. Taufte und ungetaufte Juden. *Lettre à Sethe*, oct. 1816.

adoucie par l'âge et les succès. Il est certain que ce frêle jeune homme, médiocre commis de banque ou piètre marchand de confections, devait faire mauvaise figure parmi l'épaisse et sérieuse société de banquiers et de commerçants qu'il frôlait malgré lui. Son amour méconnu, sa valeur ignorée, que de tortures pour le plus sensible et déjà le moins modeste des poètes!

Son supplice dura trois ans. Mais quand, du moins, il partit, en 1819, pour se préparer à l'Université, la souffrance avait fait de lui un homme : au lieu de le terrasser impuissant, elle lui avait montré la route à suivre et l'étoile qui le guiderait. Tandis que tant de jeunes poètes, à cet âge, sont encore incertains de leur voie et s'éparpillent en mille vains sujets, Henri Heine avait déjà le cœur trempé par une ardente passion : il trouvait dans son amour déçu un motif autour duquel ses soupirs poétiques allaient voltiger et se poser. Il avait souffert : il avait désormais une douleur à chanter.

Deux ans plus tard, le 15 août 1821, Amélie épousa un propriétaire de Kœnigsberg; ce fut pour Heine un rappel de chagrin, et, de nouveau, ses vers fleurirent sur la « trahison » dont il se disait victime. Néanmoins, il poursuivit tant bien que mal à Bonn, à Göttingen et à Berlin, ses études juridiques. Deux années encore s'écoulèrent en déplacements et en projets. Dès 1823, la

publication dans de bonnes revues de quelques articles et de nombreuses poésies, et le succès de ses deux volumes : *Gedichte* (1821), puis *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (avril 1823), lui faisaient espérer dans la littérature un avenir plus souriant que dans la jurisprudence. Au mois de mai, il revint à Hambourg, chercher auprès de son oncle des conseils et surtout des subsides, et, sans qu'il y prît garde, dans cette ville à la fois détestée et chérie, dont chaque pierre lui rappelait son délire amoureux et sa blessure encore fraîche, un nouvel amour vint s'épanouir sur l'ancien et faire jaillir de son cœur une nouvelle moisson de lieds.

Thérèse Heine, plus jeune de sept ans que sa sœur Amélie, n'était qu'une enfant lorsque le poète avait quitté Hambourg ; c'était maintenant une jeune fille de seize ans, dans tout le précoce épanouissement de sa beauté. Une passion nouvelle germa dans le cœur de Henri Heine ; bientôt elle éclata, comme la première, avec une violence victorieuse et tendre. Cette fois, le jeune homme pouvait se croire en droit d'espérer la main de sa cousine. Il s'était fait, dans la société littéraire, une certaine notoriété qui, à ses yeux, devait bien valoir la riche dot de celle qu'il aimait. On a cru voir dans les *Reisebilder* et le *Buch der Lieder* des allusions assez transparentes pour affirmer que Thérèse Heine, pressée, à différentes reprises, de se déclarer, fut bien près de partager les

sentiments du poète[1]. C'est aller un peu loin peut-être. Du moins, Henri Heine paraît avoir cru au succès, et cela suffit pour le transfigurer. Son cœur de nouveau se gonfla de joie; ce furent, durant quelques mois, des élans d'amour et de félicité comme il n'en avait pas encore chantés. Hélas! la cruelle expérience de la vie devait, cette fois encore, frapper l'enthousiaste au cœur même. Thérèse dédaigna, comme avait fait sa sœur aînée, l'amour de son glorieux parent. Au mois de février 1828, peu de temps après l'apparition du *Buch der Lieder*, elle se maria. Eut-elle tout à fait tort de craindre l'incertain dans une âme de poète, et les regrets qu'elle semble, plus tard, avoir laissé entrevoir furent-ils bien légitimes et bien profonds?

*
* *

Telles sont les deux grandes crises amoureuses qui dominent le *Buch der Lieder* : elles ne s'y trouvent certes pas contées aussi nettement, mais du moins, les moments principaux en sont marqués, dans ce recueil, au milieu des arabesques

1. Cf. l'article de M. E. Elster dans la *Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, IV, 474 sq., et aussi l'opinion de M. Karl Hessel (*Köln. Zg.*, 9, VI, 1888). Je ne conteste pas ce que le développement de cette hypothèse a de séduisant et peut-être de conforme aux habitudes littéraires de Heine. Il me semble toutefois qu'il convient d'être, sur ce point, extrêmement réservé. Heine a pu prendre de la bienveillance pour de l'amour et ne pas se douter du peu de prix qu'on attachait, dans la société de son oncle, à ses petits succès littéraires.

et des fantaisies dont le poète les a enguirlandées. Si l'on renonce même à compter les nombreuses aventures galantes disséminées dans le volume, on voit que la matière de ces poésies est double. Sans doute, ce sont deux sœurs qui en sont l'objet; toutefois, peut-on admettre qu'elles aient inspiré au poète, à sept ans de distance, la même nuance d'amour, et que Heine lui-même n'ait pas changé, durant ces années entre lesquelles est éclose et s'est développée sa notoriété poétique? Les objets de sa passion ont été multiples : nul n'en doute à cette heure. Pourtant, il ne semble pas, à première vue, du moins, qu'on éprouve, en lisant le *Buch der Lieder*, l'impression d'amours recommencés. Ce qui nous y frappe surtout, c'est l'éclat sinistre des vers où palpite l'amour déçu; ces vers nous absorbent si bien que, loin de reconnaître dans les lieds amoureux la trace de deux amours distincts, nous ne prêtons même pas attention, tout d'abord, aux clameurs d'allégresse qui, çà et là, interrompent les sanglots. Il faut un travail de lente critique pour démêler, dans les quatre recueils, *Junge Leiden*[1], *Intermezzo*, *Heimkehr*, *Nordsee*, deux courants principaux de passion, qui se croisent sans se confondre, comme deux thèmes repris cent fois et cent fois enrichis d'une variation nouvelle. A quoi

1. Les pièces inspirées par Josépha peuvent être mises à part dans les *Junge Leiden*, au même titre que les passions fugitives semées dans les autres recueils.

devons-nous donc cette impression persistante qui les domine et les relie, ce *leit-motiv* qui donne au volume, malgré sa dispersion et la brièveté de ses pièces, malgré la variété des sources d'inspiration, une si nette apparence d'unité? Est-ce l'effet d'un hasard ou le résultat d'une subtile combinaison de l'artiste?

A n'en pas douter, le mélange des deux sources d'inspiration a été calculé par le poète. C'est lui qui, peu soucieux de donner au public des détails sur sa vie intime, et qui, craignant de paraître trop volage pour un cœur sincère, s'est plu à brouiller les cartes et à dérouter les indiscrets chercheurs d'allusions. Ses moyens ont été multiples; d'abord, il a pris soin de laisser très vague le décor dans lequel se développe sa passion; çà et là, tout au plus, une allusion voilée, comprise du seul critique[1], vient rompre la monotonie indécise des termes généraux. En outre, il a su merveilleusement agencer des poésies d'inspiration et de dates diverses, et les combiner de manière qu'elles se fissent une suite naturelle . les différences qu'elles présentent ne servent qu'à les faire valoir les unes par les autres, comme autant d'habiles oppositions. Telle pièce, d'une vérité presque brutale, est placée à côté d'une autre de pure imagination, composée pour lui faire pendant ou pour accuser une transition;

1. Telles sont, par exemple, les allusions à Hambourg ou à la villa de Salomon Heine.

telle romantique songerie inspirée par Josépha se trouve placée auprès d'une invective douloureuse adressée à Amélie. Cet art de composition, que nous étudierons dans le détail, contribue donc, pour une grande part, à donner au recueil l'unité d'impression qui en fait une des originalités.

Cependant, ces dispositions extérieures seraient impuissantes à réaliser une telle harmonie si rien n'y correspondait dans l'âme du poète. Sans doute, ni Amélie, ni Thérèse ne lui ont inspiré les mêmes battements de cœur; sa passion pour elles a eu des nuances; mais ces nuances, tout en subsistant dans l'expression qu'il en a donnée, n'en ont pas moins été dominées, coordonnées et fondues par un élément supérieur, par une conception de l'amour uniforme et persistante.

Les grands poètes lyriques modernes conçoivent surtout l'amour comme l'union idéale de deux âmes : ils voient, dans un lointain d'espérance, cette harmonie des cœurs réalisée par la fusion et l'apaisement. Le plus souvent, sans doute, leur espoir a été déçu; ils souffrent et se plaignent; mais il semble bien que, s'ils disent avec désespoir les tortures de la passion, c'est parce qu'ils sentent profondément que la réalité s'est opposée à cette fusion qu'ils souhaitaient, ou bien a détruit cette paix sentimentale vers laquelle ils tendaient. Chez Henri Heine, au contraire, l'amour était désespéré, pourrait-on dire, au moment même où il s'épanouissait. Il semble que

le poète ait éprouvé dans l'amour, au lieu d'un sentiment d'harmonie, une impression de dissonance.

Au lieu de considérer dans la passion la divine période d'essor, au lieu d'attacher son esprit au désir qui soutient et au rêve qui console, il ne se représente que le moment de lassitude qui suit toute réalisation. Il ne croit pas aux vœux qui échappent à ses lèvres, il rit des serments que lui arrache un instant d'oubli; il sait qu'en amour tout n'est que déception, et, quelque peine qu'il se donne pour chasser le fantôme ricanant du doute, sa foi toujours finit par succomber dans une explosion d'ironie. Son âme amoureuse semble accordée sur un ton de plainte, comme d'autres sont accordées sur un ton de triomphe ou de dédain. On sent que sa nature et son éducation, par leurs contrastes, ont rompu chez lui l'ordinaire équilibre de l'espoir amoureux; la passion, quand elle nous saisit, nous ravit trop violemment pour que nous en puissions prévoir les revers; Heine semble plus emporté d'amour que la plupart d'entre nous, et, pourtant, il devine et pleure à l'avance tous ces revers et toutes ces tristesses. Notre douce crédulité jouit du spectacle tant qu'il s'offre à nos yeux; Henri Heine, de bonne heure et pour la vie, a regardé derrière la toile et percé la comédie comme les acteurs [1].

1. Cf. Heimkehr, 44 :

Ich habe so lang als ein Komödiant.
Mit dir gespielt die Komödie.

Certes, le désespoir d'amour n'est pas rare dans le lyrisme moderne, et c'est à son inspiration que nous devons quelques-uns des plus beaux accents de Byron, de Vigny, de Lermontof; mais ce qui distingue le désespoir de Heine, c'est qu'il n'est pas, comme chez ces poètes, d'accord avec une vue pessimiste des choses. Chez eux, le doute et le regret s'étendent à la vie tout entière, qu'ils voient triste et décevante : leur chagrin d'amour n'est qu'une forme et un corollaire de leur universel désespoir. Heine, tout au contraire, est un des plus confiants, des plus espérants parmi les hommes de notre siècle. Nul plus ardemment n'a cru au progrès, à l'amélioration des lois et de la société. Le fond est sain et normal dans son âme; sa conception de l'amour seule est morbide. Sa désespérance si aiguë empoisonne chez lui la douceur d'aimer, mais elle n'envahit pas son âme tout entière; sa tristesse ou, si l'on veut, son pessimisme, n'est donc pas d'ordre logique, mais sentimental. A côté de ce foyer de doute et de négation naissent et se développent en lui de généreux projets, où la foi éclate, et où se révèle une conception de la vie tout ensemble confiante et pratique.

Ses dispositions naturelles, autant, peut-être, que ses cruelles expériences, lui ont fait croire à l'irréalité de toute joie amoureuse, au calme et invincible triomphe du regret et de la souffrance sur toutes nos aspirations vers l'union des âmes.

Mais, en même temps, l'ensemble de ses facultés se refuse à croire à l'universelle déception, et à s'en repaître. Son tempérament n'est pas plus celui d'un ascète que celui d'un isolé qui se penche éternellement sur son cœur, indifférent à la vie qui passe. Il voulait jouir de cette nature dont seules certaines manifestations lui paraissaient décevantes. Tandis que les poètes romantiques avaient tourné vers le Moyen Age et l'immobile contemplation catholique leur *Sehnsucht* insatiable et vague, c'est vers la réalité d'aujourd'hui et vers celle de demain que son âme s'élançait pour la saisir, pour l'étreindre. Après la période de littérature indifférente ou égoïste que venait de traverser l'Allemagne, et qui achevait de s'éteindre avec Gœthe, allait naître une période de littérature militante : Heine devait en être un des plus ardents champions.

Par là s'expliquent les contrastes de sa poésie. Dans une âme où avait pu se développer, favorisée par les expériences douloureuses de la jeunesse, une si morbide conception de l'amour, l'ardeur de la foi pratique ne pouvait rester intacte. Le choc de ces deux éléments devait produire des dissonances; elles s'exprimèrent par l'ironie. Lorsque le poète se laisse emporter longuement par son enthousiasme, son scepticisme sentimental intervient et, d'un mot, fait écrouler tout un échafaudage de rêves. Si c'est, au contraire, le désespoir d'aimer qui se donne libre cours, le

sentiment de la vie réelle et saine suggère au poète quelque subite consolation qui nous semble, à nous, brutale, et qui, nous arrachant violemment à l'état d'esprit où les premiers vers nous avaient plongés, nous donne l'impression d'une ironie malsonnante. C'est le mélange et la réaction perpétuelle de ces deux éléments : confiance dans la vie et scepticisme amoureux, raison saine et sensibilité morbide, qui donne à l'œuvre poétique de Henri Heine son cachet original, à la fois piquant et déplaisant. Nous verrons, au cours du *Buch der Lieder*, l'effet de cette combinaison varier, à mesure que varie l'un ou l'autre des deux sentiments. Chacun de ceux-ci triomphera tour à tour, jusqu'au moment où le poète, devenu maître de lui-même, réconcilié avec son cœur et caressé par l'espérance, atteindra le parfait équilibre qui produit les chefs-d'œuvre.

1. — JUNGE LEIDEN

C'est en 1821 que parurent les premiers vers de Henri Heine : une mince plaquette, sur méchant papier, avec cet humble titre : *Gedichte*. Nous croyons y retrouver aujourd'hui les éléments qui s'épanouirent dans le *Buch der Lieder* et le *Romanzero* ; il semble, tout au moins, que les critiques du temps y aient deviné déjà les promesses d'un rare talent poétique. L'un d'eux surtout, le plus pénétrant, à coup sûr, résuma son impression par ces mots si justes : « *Heines Liebe ist nicht ein seliges Hingeben, sondern ein unseliges Verlangen* [1]. » Il sentait donc déjà que ce jeune homme ne concevait point l'amour à la façon commune, et que son désespoir venait peut-être de ce que, au lieu de chercher à se fondre dans celle qu'il aimait, il s'efforçait, au con-

1. *Rheinisch Westfälicher Anzeiger*, 7, VI, 1822. Reproduit dans *Strodtmann*, 3e éd., p. 201 sq. « Dans l'amour, Heine ne fait pas le don divin de soi-même : il réclame avec une violence désespérée. »

traire, de l'absorber dans sa propre personnalité. Le critique notait, par ces mots, l'effet de la bascule de sentiments dont nous avons analysé les causes.

Immermann et Varnhagen von Ense parlèrent également du volume avec grands éloges. Remercions donc les clairvoyants critiques dont la plume a, sans flatterie, offert au poète débutant un de ces encouragements qui touchent un jeune homme jusqu'aux larmes et lui donnent confiance en lui-même. Mais relisons à notre tour ces *Traumbilder*, ces *Lieder*, ces *Romanzen* et ces *Sonnets*.

Dans aucun de ses recueils, Henri Heine n'a donné sur lui-même autant de détails vrais que dans ses *Junge Leiden*. Rien de plus naturel : tout jeune encore, il chante sous l'empire d'émotions directes. Le temps lui manque, autant que le recul, pour enlever à ses sujets leur caractère parfois tout personnel et anecdotique. Si près du modèle, il choisit mal ses traits; il les reproduit un peu tous pêle-mêle, et la ressemblance, pour être plus frappante au premier coup d'œil, n'a point cette vérité typique qui fait qu'un tableau de maître nous enchante. Les pièces des *Junge Leiden*, moins parfaites, à coup sûr, que celles des recueils suivants, moins retouchées aussi[1], nous fournissent

1. Je parle de la première édition. Dans le *Buch der Lieder* de 1827, elles sont au contraire fort retouchées.

donc, sur la vie du poète, des renseignements plus directs et moins idéalisés.

C'est dans les *Fresko-Sonette* que nous saisissons le plus nettement le caractère du jeune homme. Sans doute, on a pu attribuer à un accès d'orgueil injustifié cette guirlande de juvéniles invectives. Mais je crois y voir plus et mieux. Dans l'indignation un peu fumeuse encore, mais déjà sans ménagements, qui éclate dans ces vers :

Ich beug' mich nicht vor jenen hübschen Metzen,
Die schamlos prunken mit der eignen Schand;
Ich zieh' nicht mit, wenn sich der Pöbel spannt
Vor Siegeswagen seiner eiteln Götzen [1],

il me semble trouver l'expression de cette foi généreuse qui, mal guidée sans doute, mais jamais polluée, dominera toute la vie politique du poète. C'est là, précisément, ce qu'il a dans l'âme de plus sain, de plus inaccessible aux morbides influences du sentimentalisme et de l'ironie; c'est là une des manifestations de ce sens droit, de ce besoin de nature et de naturel, par-dessus toute étiquette et toute convention, dont nous avons signalé la présence dans son héritage moral. A vingt-deux ans, Henri Heine ne trouve pas, comme on pourrait s'y attendre, la vie indigne de son effort : il trouve seulement que la

1. *Fresko-Sonette*, I. « Je ne m'inclinerai pas devant ces belles prostituées qui, sans honte, étalent leur déshonneur; je n'en serai pas, lorsque la populace s'attellera au char victorieux de ses vaines idoles. »

société est méprisable, et que les faquins, les sots et les méchants y triomphent sur les hommes sincères et bons. Un pessimiste eût fait froidement cette remarque : Heine, en y laissant éclater sa colère, prouve qu'il prend parti, et qu'il se range du côté du chêne, en méprisant la prudence flexible du roseau :

Ich weiss es wohl, die Eiche muss erliegen,
Derweil das Rohr, am Bach, durch schwankes Biegen,
In Wind und Wetter stehn bleibt, nach wie vor... [1]

Ces sonnets nous donnent l'impression d'une ardeur pratique dont le contraste avec les vagues songeries romantiques du début est presque déconcertant. Ils nous fournissent aussi, dans des vers, trop souvent méconnus, une partie du programme poétique de Henri Heine :

Wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,...
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,...
Dann, bleibt uns doch das schöne gelle Lachen [2].

Rire des choses pour n'en pas pleurer, n'est-ce pas, trop souvent, la formule de cette poésie amère et douce tout ensemble? Et n'est-ce pas là une

1. *Fresko-Sonette*, I. « Oui! je le sais, le chêne tombera, tandis qu'au bord du ruisseau, le roseau, grâce à sa flexible souplesse, restera debout malgré la tempête... »

2. *Fresko-Sonette*, III. « Lorsque les brillants colifichets du bonheur ont été brisés entre nos doigts par la destinée... lorsque notre cœur est déchiré... il nous reste encore le beau rire éclatant. »

des conceptions de Henri Heine dont l'écho se répercutera le plus longuement dans la littérature de notre siècle?

A côté de ces accents virils, exagérés, sans doute, dans l'expression, mais nobles et sincères, comme le sentiment qui les a dictés, nous trouvons dans les *Junge Leiden* des renseignements sur les fréquentations et sur les sympathies du jeune poète. Ses *Traumbilder* nous racontent clairement ses relations romantiques, ses soirées passées à lire Tieck, Fouqué, E.-T.-A. Hoffmann, comme aussi le vieux Bürger. Nous apprenons son admiration reconnaissante pour August-Wilhelm Schlegel, et sa vénération pour le professeur Sartorius; la ballade des *Grenadiere* nous rappelle son culte pour Napoléon; les sonnets à sa mère expliquent, mieux que l'histoire, le dévouement tendre qu'il lui témoignera jusque sur son lit de mort. Puis, des noms d'amis paraissent, désignés par leurs initiales : Rousseau, Steinmann, Straube, Sethe, le confident de son amour et de ses chagrins. Jamais plus Henri Heine ne nous donnera tant de détails sur son entourage, sur ceux qu'il aime et qui lui tendent la main. S'il l'a fait dans son premier essai, c'est presque malgré lui, c'est qu'il tâtonnait, cherchant sa voie, dominé par un amour déçu, mais n'osant encore le chanter que bien timidement, et comme en sourdine.

Sur l'objet même de cet amour, la discrétion

du poète est plus grande encore. Lorsqu'il rassembla, pour les réunir en volume, les poésies éparses dans ses cartons ou dans des revues, il eut soin d'effacer toute indication trop précise sur les personnes qu'il y chantait. Il avait composé, à propos de la fille du bourreau de Düsseldorf, quelques vers dans la manière noire de certaines œuvres d'un Hoffmann ou d'un Bürger, des vers empreints d'une maladive exagération de sentiments, pénétrés d'idées de mort, de tombeau et de damnation éternelle, et offrant pour décor une forêt sombre ou un cimetière, avec des revenants pour comparses. Il y joignit habilement quelques strophes que lui avait inspirées, sans nul doute, en 1821, le mariage ou, comme il disait, la « trahison » de sa cousine Amélie[1] : il composa ainsi le cycle des *Traumbilder*. L'unité de ces poésies est donc toute extérieure : elle se trouve dans une certaine exagération du ton général, et dans le cadre, qui est uniformément celui d'un songe. Or, l'exagération, l'uniformité et aussi le manque de suite et de développement logique dans ces pièces, déroutent le lecteur et lui font aisément prendre ces vers pour une série de strophes juvéniles et déclamatoires : on ne ressent guère dans ces poésies, pourtant écloses sous une passion vibrante, l'impression d'une vérité cruelle. Quelques années plus tard, Heine

1. Sans doute : nos 3, 4, 5.

comprit fort bien la faiblesse de ce premier cycle ; mais jamais il ne consentit à le supprimer de son étincelant *Buch der Lieder*. Il lui plut toujours de laisser voir au public la première direction qu'avait prise son lyrisme, et peut-être aussi de conserver l'impression immédiate, et non retouchée par le souvenir et par l'art, de la plus cruelle déception de son adolescence. Ajoutons enfin que, dans l'esprit du plus habile metteur en scène de la poésie allemande, ces débuts irréels et sombres, noir sur noir, devaient heureusement ouvrir un volume qui, de page en page, va se pénétrant de lumière et de réalité, depuis l'*Intermezzo* frêle jusqu'aux triomphantes odes à la mer, toutes baignées de soleil, de brise marine et de vie [1].

Dans ce recueil, pourtant si bref, le poète trahit déjà le souci qui le poursuivra toujours : ne pas laisser ses poésies amoureuses sans lien entre elles, mais les grouper, ne fût-ce que par un prologue et un épilogue, afin de leur donner chaque fois le caractère d'une chose vécue, d'un chapitre — ou tout au moins d'un alinéa — de son histoire morale. Nous avons noté ce trait

1. Cette idée se trouve également exprimée dans le délicieux volume de Wilhelm Bölsche : *Henrich Heine*. Ce volume, malheureusement non terminé, est l'étude de détail la plus suggestive et la plus séduisante qu'on ait écrite sur le poète. J'y ai fait plus d'un emprunt conscient; d'autres, peut-être, sans m'en douter. Je tiens à dire tout le bien que je pense de cette charmante étude du *Buch der Lieder*, et des premiers *Reisebilder*.

parmi ceux qui donnent au *Buch der Lieder* son cachet de réalité; nous aurons à le signaler à l'occasion de chacun des recueils partiels, tant est subtil et conscient de lui-même cet art de composition du plus « abandonné » des poètes lyriques. Dans les *Traumbilder*, ce caractère est encore peu accusé. Néanmoins, nous trouvons déjà quelques strophes de prologue, et surtout un épilogue, le 10e *Traumbild*, dans lequel le poète, sur le point de peindre des images plus riantes et plus réelles, feint d'être pris lui-même dans les mailles qu'il a tressées, et, semblable à l'apprenti sorcier de Gœthe, d'avoir oublié le mot magique qui renverrait dans leurs séjours vagues les spectres qu'il vient d'évoquer. Admirons cette habile transition; mais n'en soyons pas dupes. Les *Traumbilder*, nous l'avons dit, sont éclos, les uns vers 1816, les autres en 1821; le poète avait eu, durant cet intervalle, le temps et l'occasion de chasser ses visions obsédantes, puisque c'est entre ces deux dates qu'il avait composé presque tout le reste de son volume de *Gedichte*.

A la suite des *Traumbilder*, le poète, enfin délivré de ses inpirations macabres, a placé quelques lieds d'un ton plus dégagé. En neuf petites pièces, il déroule une histoire d'amour, fort semblable assurément à celle qu'il a déjà contée, mais infiniment plus nette. C'est la première ébauche, timide encore, mais déjà concise,

de l'*Intermezzo* : le poète aime et pleure d'amour; il s'éloigne et il est trahi : rien de plus. N'est-ce pas là l'idée qui traverse tout le *Buch der Lieder*, et qui s'y trouve reprise en mille variations!

J'ai hâte d'arriver à la troisième partie des *Junge Leiden*, les *Romanzen*. Ici, comme dans les *Lieder*, nous allons trouver le germe d'un des genres poétiques que Heine cultivera dans la suite avec prédilection : celui de la ballade. Il ne faut pas, en effet, oublier que ce poète, si préoccupé des mouvements de son cœur, a pourtant prêté sa voix à des douleurs étrangères, et créé quelques-unes des plus belles ballades de la poésie allemande. Chose étrange, d'ailleurs, c'est dans ce genre, si éloigné, en apparence, de ses préoccupations bien nettement personnelles, qu'il a tout d'abord donné des preuves éclatantes de son génie : nous pourrions, sans grand regret, perdre les *Traumbilder*, les *Lieder*, voire même les *Sonnets*; mais, ne manquerait-il pas une perle au collier poétique de Henri Heine, si les *Grenadiers* ne nous avaient pas été conservés?

Les romances que Henri Heine a composées dès sa jeunesse ne sont pas écloses, comme il peut sembler d'abord, à côté de son ordinaire inspiration, comme des fleurettes au bord d'un sentier : elles ne sont pas, dans son œuvre, un simple ornement, un caprice qui serpente à la façon d'un lierre autour du corps central, et qu'on en pourrait détacher sans dommage, sinon sans

regrets. C'est, au contraire, par la ballade que Henri Heine me paraît avoir perfectionné sa manière poétique et atteint la concision qui devait donner à ses vers amoureux leur relief de médailles. Or, ces ballades dérivent immédiatement du *Volkslied*. Les ballades de Gœthe étaient trop personnelles pour être imitées : les intentions philosophiques dont la plupart sont pénétrées, la langue si mystérieusement et si souverainement originale et poétique dans laquelle elles sont écrites, devaient décourager toute imitation directe. Elles ne pouvaient être un modèle qu'on s'exerce à copier : un vrai poète ne pouvait, devant elles, que savourer son plaisir, sans y chercher un enseignement immédiat. Quant à celles de Schiller, c'étaient de simples exercices de rhétorique, pauvres de langue, de rythme et de poésie. A vrai dire, celles de Bürger, avec leur humeur vive et leur entrain, pouvaient déjà montrer à un débutant comment l'art sait côtoyer la vie courante pour lui emprunter des détails vrais et des mots pittoresques. Mais, le grand maître de la ballade, c'était l'art populaire ; c'est à lui que le jeune poète, avec son sûr instinct, vint demander des modèles et des leçons. Je ne puis, en effet, attribuer à une autre influence directe ce qui me paraît, dès le début, caractéristique dans les ballades de Heine, et, un peu plus tard, dans la composition même de ses poésies amoureuses.

Une ballade est, à l'origine la plus humble du

genre, une anecdote mise en vers [1]. Aussi l'originalité du poète se montre-t-elle moins dans ses trouvailles de sujets dramatiques ou touchants que dans sa manière de conter. Schiller n'omet rien ; il développe, par grandes strophes juxtaposées, les différents épisodes de l'histoire qu'il veut conter. Gœthe, tantôt se joue mollement du récit qu'il déroule avec complaisance, tantôt en ramasse brusquement certains épisodes dans d'admirables raccourcis d'expression. C'est un art merveilleux ; ce n'est point pourtant l'art populaire : il faut, pour en suivre toutes les inflexions et en goûter tous les détails, une certaine maturité de la réflexion et du goût. Les ballades populaires sont plus simples que celles de Gœthe, plus frappantes que celles de Schiller. Au lieu de donner à toutes les parties du récit un égal développement, le *Volkslied* en choisit quelques-unes pour les mettre en lumière, à l'exclusion de toutes les autres : il va ainsi de sommet en sommet, laissant dans l'ombre tout l'intervalle. A peine apprenons-nous, par exemple, ce qu'est *Tannhäuser*, que déjà le poète nous fait assister à sa lutte déchirante avec dame Vénus ; un vers nous annonce qu'il part ; une strophe nous dit qu'il se rend à Rome. Sans préparation, le voici devant le Saint-Père. Il expose sa requête en deux strophes. Sans transition, sans discours, le pape, pour toute réponse,

1. Telles sont, par exemple, la plupart des ballades de Schiller.

plante en terre son bâton; ce geste, en effet, est seul important ici; un sermon ne nous eût pas intéressés, car nous pouvons imaginer nous-mêmes ce qui fut dit. *Tannhäuser* se lamente en une strophe et se décide en trois vers à retourner près de Vénus. La conclusion poignante, enfin, n'emplit qu'une strophe [1]. Il en est de même de toutes les ballades populaires; le poète n'y insiste que sur les événements et les conversations qui lui semblent typiques et représentatifs; il laisse au rêve du lecteur le soin de suppléer aux lacunes de son récit.

Ainsi fait Henri Heine. Il sait merveilleusement distinguer, dans une action donnée, les moments qu'il convient de fixer. Comme le poète populaire, il résume le développement en deux ou trois scènes capitales ou en quelques conversations caractéristiques, et conte négligemment ou même laisse deviner tout ce qui précède et tout ce qui suit.

Toutefois, son génie s'inspire, mais ne copie pas. S'il prend au poète du peuple la brusquerie instinctive de sa composition, il lui abandonne sa loquacité. Les ballades populaires sont en général fort longues; chacune des scènes capitales y est traitée avec de complaisantes répétitions. Chez Henri Heine, au contraire, la ballade est courte. A l'exemple du *Volkslied*, l'action y est réduite à un

1. *Des Knaben Wunderhorn*, 1er vol. Tannhäuser.

petit nombre de scènes; mais, au nom de l'art souverain, chacune de ces scènes est elle-même réduite à un petit nombre de phrases typiques. Que l'on prenne pour exemple *der arme Peter*, *die Grenadiere*, *Belsazer*, et, par anticipation, la *Wallfahrt nach Kevlaar*. Il n'y a pas là trace de redondance ou d'inutiles redites : quelques situations mises en lumière par une description ou par un dialogue, et rien de plus. Or, c'est précisément ici que je crois retrouver l'origine même de la concision si vantée de Henri Heine. Il me semble que c'est par la ballade, c'est-à-dire par le récit impersonnel, que le principe en a pénétré du *Volkslied*, où il se trouve d'ailleurs fort mêlé de scories, jusque dans les lieds du jeune poète, dans lesquels il s'impose en souverain. Par là s'explique, à mon sens, le fait que c'est dans le genre de la ballade que Heine a donné d'abord toute sa mesure. Je mets en effet les *Grenadiere* au même niveau que la plus parfaite de ses ballades, la *Schlacht bei Hastings* par exemple, parce que je ne sais personne qui, dans la poésie allemande, pourtant si riche et si compatissante, ait exprimé plus simplement, plus poétiquement et plus totalement l'enthousiasme des humbles.

Nous rencontrons ainsi, dans ce mince recueil de 1821, quelques-uns des germes qui s'épanouiront dans l'œuvre mûrie du poète. Heine nous apparaît à cette date comme un merveilleux conteur de ballades, et comme une nature sensible,

souffrante d'amour et pourtant pénétrée de foi, qui cherche violemment à se dégager des mille influences contradictoires qui ont bouleversé sa jeunesse. Dans ses *Gedichte*, le poète nous a laissé entrevoir la nuance maladive de sa conception de l'amour; il nous a conté les moindres épisodes de cet amour et toutes les stations de son calvaire. Il ne semble pas que son art subtil puisse s'exercer désormais sur un sujet qu'il a si bien épuisé. Ce début est une brillante promesse; mais nous ne savons pas au juste ce qu'il en faut attendre.

2. — LYRISCHES INTERMEZZO

L'*Intermezzo*, examiné de près, semble un défi jeté au scepticisme qui nous faisait croire à l'épuisement du jeune poète. Celui-ci nous avait, dans ses *Junge Leiden*, conté ses souffrances d'amour; il lui fallait, croyions-nous, une passion nouvelle pour trouver de nouveaux accents. Nous nous trompions. Il a repris, sans y ajouter de matière [1], l'histoire de son amour pour Amélie; il nous l'a redite, sous mille formes inattendues, et voilà que cette « vieille histoire » que nous connaissions déjà, de nouveau se déroule à nos yeux et fait vibrer au fond de nous, douloureusement, à en pleurer, nos regrets et nos tristesses les plus tendres. D'où vient ce miracle?

Ce miracle est dû à un effort conscient de l'artiste. Les *Junge Leiden*, écrites sous la morsure encore saignante de la douleur, ont des frémissements, des cris et des aveux mal surveillés.

1. Cf. W. Bölsche, *Henrich Heine*, p. 42.

Quelques mois plus tard, le chagrin n'est certes pas calmé, mais il est plus raisonné : le poète se rend compte de l'état de son cœur; il sait la cause de sa souffrance ; et cette souffrance, après un moment d'expansion presque brutale, s'est renfermée, repliée sur elle-même et assoupie. Sans doute, un souvenir, une fleur d'arbre qui tombe, un chant qui traîne au crépuscule, un rien l'éveille ; mais le poète blessé savoure d'autant mieux l'amertume de sa blessure et il en mesure d'autant plus nettement la profondeur. Plus loin de l'émotion, il la domine mieux; certains traits personnels ont pâli, d'autres plus frappants, plus généraux, se sont accusés; le souvenir s'est fondu, tout à la fois, et précisé, d'une précision idéale qui est celle de l'art, substituée à la précision fugitive et indifférente de la vie réelle.

Dans l'*Intermezzo*, Heine a pris franchement le parti de conter son amour. Mais, persuadé plus que jamais que l'attention des lecteurs s'effeuille sans profit sur les sujets variés où la promènent la plupart des poètes lyriques, il veut donner à son œuvre une réelle unité : le sujet c'est *son* amour : il supprime de l'*Intermezzo* tout ce qui n'est pas relatif à *son* amour. Dans sa belle hardiesse exclusive, il renonce aux ballades, aux poèmes impersonnels. Il se présente tout seul, avec son cœur; déplaît-il, on fermera le livre; s'il intéresse, on suivra jusqu'au bout l'histoire de son martyre. N'est-ce pas d'ailleurs donner une

preuve nouvelle de la violence de sa passion, que de feindre d'ignorer la vie qui passe?

En outre, le poète, jusqu'ici, ne nous avait guère confié que ses chagrins et ses larmes : ses *Nocturnes*, ses *Lieds* et ses *Sonnets* ne laissaient guère transparaître d'éclairs joyeux. Pourtant, un chagrin si violent, une trahison si noire supposent des joies et des promesses qui les ont précédés et qui les justifient; pour être déçu en amour, il faut avoir connu l'espoir. Heine, chez qui le chagrin amoureux naissait probablement avec la passion même, feindra d'avoir éprouvé des joies et caressé des rêves encouragés. Il ne nous avait jusqu'ici présenté que la crise de son amour : quitte à inventer, cette fois, des scènes de bonheur, ou à transposer sur cette passion pure des détails empruntés à des ivresses passagères, il nous en dira les débuts et la préparation. Il fera plus : il indiquera, sans y trop appuyer, un dénouement à la Werther.

L'unité dramatique telle qu'on la pourrait trouver dans un roman, voilà un des principaux secrets de la composition de l'*Intermezzo*. Or, une passion violente que l'on maîtrise à ce point peut se passer d'indications trop précises sur la personne des deux amants; en outre, des motifs d'ordre privé interdisent au poète toute allusion trop directe à sa cousine : le *Volkslied*, lui non plus, n'a pas besoin de nommer la fille du roi, la meunière, la nonne, la jeune fille ou *Liebchen*

dont il met en scène les peines d'amour. Aimer, être trompé dans son espoir, et en souffrir, n'est-ce pas là une histoire commune, « une vieille histoire, toujours neuve [1] » ? Les traits semés dans ces poésies seront donc à dessein très généraux, un peu conventionnels même. Grâce à ce caractère, le drame de l'*Intermezzo* pourra convenir à mille amoureux divers ; il assurera au poète le tribut des admirations les plus variées. Les plaintes qu'on y entend vibrer, en restant un peu vagues, un peu schématiques, pour ainsi dire, présentent à tout jeune homme une sorte d'expression idéale de son chagrin, et retentissent plus profondément dans son cœur.

Nous pouvons poursuivre de strophe en strophe le développement de ce roman d'amour : ce que nous savons de la réalité nous permettra de saisir, chemin faisant, les additions de la fantaisie.

De la première à la onzième strophe, nous voyons l'amour germer dans le cœur du poète, puis croître, puis éclater en triomphants accents. La strophe du début, le célèbre : *Im wunderschönen Monat Mai*, n'existait pas dans la première édition de l'*Intermezzo*, de cet intermède modestement présenté entre les deux tragédies *Ratcliff* et *Almansor* [2]. Ces vers parurent pour la pre-

1. Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu. (*Intermezzo*, 39.)

2. *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*, avril 1823.

mière fois dans le *Buch der Lieder* de 1827. Ils nous semblent pourtant, à cette heure, inséparables de ce petit poème dont ils donnent, en quelque sorte, la note fondamentale et le prélude. Or, si le poète a cru devoir ajouter cette strophe qu'il n'avait pas composée au début, c'est, apparemment, qu'il a senti la nécessité de mettre l'éveil de la nature d'accord avec l'éclosion de son amour, de même que la chute des feuilles en accompagnait le dénouement. Nous trouvons là une nouvelle preuve de la symétrie consciente avec laquelle est construit ce roman d'amour : non seulement une partie de l'action en est imaginaire, mais l'expression même en est savamment calculée pour produire dans l'âme du lecteur une série d'émotions soigneusement calculées.

Pour exprimer sa joie et ses transports, le poète fait à sa bien-aimée mille promesses : il lui offre des oiseaux, des fleurs, des vers pénétrés du parfum de la rose et de la pureté du lys; il l'entraîne « sur les ailes du chant, jusque sur les bords sacrés du Gange ». Il exprime dans des strophes savamment naïves cet état d'esprit presque enfantin de l'homme pénétré d'une joie subite, et dont le cœur déborde d'une reconnaissance et d'une bonté universelles.

D'ailleurs, Heine ne s'attarde pas à ce début qui, pour être nécessaire à l'équilibre du poème, n'en est pas moins un peu factice; il le fait har-

diment suivre d'un intermède de six strophes [1] adressées à l'une de ces inombrables « *Schönen* » ou « *Kindchen* » dont l'image apparaît entre ses vers les plus désespérés. Il a hâte d'arriver au nœud même de l'action tragique, à la « trahison » dont il a été victime, c'est-à-dire au mariage de sa bien-aimée. Il reprend, pour exprimer cet événement, trois strophes (17-19) qui avaient déjà paru dans les *Junge Leiden*, et il n'y ajoute que deux quatrains (20). Dans le précédent recueil, ces vers étaient précédés de plusieurs poésies remplies d'imprécations contre l'infidèle et surtout contre son mari : les accents de la résignation n'y apparaissaient que fort tard. Dans l'*Intermezzo*, au contraire, la résignation fait suite à la simple annonce du mariage :

Wie die Wellenschaumgeborene,
Strahlt mein Lieb in Schönheitsglanz,
Denn sie ist das auserkorene
Bräutchen eines fremden Manns.

Herz, mein Herz, du vielgeduldiges,
Grolle nicht ob dem Verrath [2].

Nous n'avons plus en face de nous un amoureux trompé qui s'indigne et qui s'emporte, mais un cœur blessé qui se résigne à son malheur, sachant

1. *Intermezzo*, 12 à 16, et *Nachlese*, I, 13.
2. « Telle que la déesse née de l'écume des flots — Celle que j'aime resplendit dans l'éclat de sa beauté ; — Elle est l'épouse choisie — D'un autre homme. — O mon cœur, toi qui as tant supporté, — Ne murmure pas de cette trahison. » (*Intermezzo*, 17.)

bien que la vie est faite ainsi de déceptions, que la souffrance nous guette partout et qu'elle nous atteint sûrement.

Mais voici que, dans un nouveau cycle (21-25), le poète nous confie son chagrin, non plus en nous le décrivant, mais en nous en faisant voir l'effet, la projection directe sur la nature environnante.

« Pourquoi les roses sont-elles donc si pâles? s'écrie-t-il; pourquoi l'alouette a-t-elle un chant si plaintif? » Le sentiment de son bonheur détruit colore de tristesse la moindre de ses sensations; la nature même semble déjà se prêter à son deuil: « Le tilleul était en fleurs, le rossignol chantait, lorsque tu me pressais contre ta poitrine.... Les feuilles tombaient, le corbeau croassait sourdement, lorsque nous nous dîmes froidement adieu [1]. »

La première explosion de chagrin fait place à une période de réflexion (25-30). Pourquoi m'a-t-elle trahi? demande le poète. « Parce que, lui souffle son regret, à force de jouer à cache-cache, vous vous êtes si bien dissimulés, que vous n'avez plus su vous découvrir l'un l'autre! » — « Parce qu'elle a le cœur sec! » murmure son dépit.

1. *Intermezzo*, 25.

Die Linde blühte, die Nachtigall sang...
Da presstest du mich an die schwellende Brust...
Die Blätter fielen, die Rabe schrie hohl,
Da sagten wir frostig einander : « Lebwohl! »

Où trouver enfin, dans un tel chagrin, une consolation? Où se revoir avec l'abandon d'autrefois? Où se dire les regrets mutuels et pleurer ensemble sur l'irréparable erreur? Où s'unir une dernière fois? Dans le tombeau! (31-32.)

La suite logique des développements semble désormais épuisée; le poète nous a dit sobrement ses joies, sa douleur et son regret. Va-t-il se taire et couver silencieusement son chagrin? Il ne s'y résigne point encore. Il sent bien que la vie va le reprendre, malgré lui, et que, sur la tristesse du bonheur manqué, l'oubli chaque jour laissera tomber quelques grains de sable qui finiront par l'ensevelir. Il cherche alors à fixer par quelques images nouvelles l'attitude que son chagrin lui fait prendre dans cette vie qui paraît, avec le calme, rentrer dans son cœur. Une première image, expression très générale et très vague de l'amour impossible et lointain, « *Ein Fichtenbaum steht einsam* », indique la note de tristesse contenue qui va dominer le nouveau chapitre (33 à 58); puis nous voyons les mille détails de sa vie intérieure passer devant nous, dominés tous par la même *Sehnsucht* impuissante. Ses souvenirs visuels et auditifs, ses moindres promenades au jardin, et le regard compatissant des fleurs, l'entretiennent dans son chagrin. Il essaye de résumer d'une façon abstraite l'histoire de son malheur : « *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* », ou bien il la redit

sous une forme imagée dans les adorables strophes :

Mein Liebchen, wir sassen beisammen
Traulich im leichten Kahn;
Die Nacht war still und wir schwammen
Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag vor uns im Mondenglanz;
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt' es hin und her;
Wir aber schwammen vorüber,
Trostlos auf weitem Meer[1].

Des songes lugubres l'assaillent (38, 41, 54 à 58, 60), il les fixe en traits sobres, mais ne parvient pas, cette fois, à chasser la vieille obsession de fantômes « *den alten Spuck* ». Il essaie encore de s'en délivrer par l'ironie (47, 48, 50, 53), et n'épargne ni l'infidèle ni ses conseillers; mais c'est en vain. De guerre lasse, il demande quelque passager oubli à celle dont les serments, sans qu'il y tienne, « se sont imprimés en morsures ». Le remède est aussi inefficace qu'il est vulgaire : rien ne peut consoler son cœur meurtri. La pièce :

1. « Ma bien-aimée, nous étions ensemble assis — Cœur à cœur dans une barque légère; — La nuit était calme, et nous voguions — Sur la vaste étendue des eaux.

L'île des Fées, la belle île — Se dessinait devant nous sous l'éclat de la lune; — De doux accents y résonnaient; — On y voyait onduler une danse de brouillard.

La mélodie vibrait, toujours plus douce; — La brume ondulait çà et là; — Mais nous, nous passâmes, — Sans espoir, cinglant sur la vaste mer. » (*Intermezzo*, 42.)

Es fällt ein Stern herunter, semble bien alors montrer que le poète est las de lutter avec son deuil, et que, si la nature elle-même lui donne l'exemple de l'abandon, de l'effeuillement dans l'hiver, il courbera la tète, lui aussi, et, partageant sans regret la mort universelle des choses, se couchera lassé dans le sillon à peine ouvert :

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel'.
Es kommen die neckenden Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still, so dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied [1].

Cette paix, cette obscurité, le poète saura bien

1. « Une étoile tombe — Des hauteurs étincelantes. — C'est l'étoile de l'amour — Que je vois tomber là-bas.

Feuilles et fleurs, en tourbillon — Tombent du pommier. — Une brise capricieuse se lève — Et les emporte en se jouant.

Un cygne chante sur l'étang — Et rame en tous sens; — Son chant peu à peu s'alanguit : — Il plonge dans la tombe des eaux.

La paix, l'obscurité! — Feuilles et fleurs sont bien loin. — L'étoile s'est brisée en poussière. — Le chant du cygne s'est tu.... » (*Lyr. Intermezzo*, 59.)

se les procurer : ne vient-il pas de s'arrêter, loin de la ville, au carrefour où l'on enterre les suicidés, et de considérer la pauvre petite fleur bleue qui seule y croît : la fleur du damné?

Cette fois, la fertilité d'invention de H. Heine est épuisée. Il pourra bien exprimer encore son amour pour Amélie sous la forme de tragédies lyriques; mais il n'y pourra plus guère consacrer de lieds, si un motif nouveau d'inspiration ne vient donner à l'expression de son chagrin une nuance nouvelle. Ce motif sera fourni par un pèlerinage à la ville qui a bercé sa passion, et nous le trouverons exprimé dans l'*Heimkehr*.

3. — HEIMKEHR

Le recueil intitulé *die Heimkehr* porte la date 1823-24; il parut en tête du premier volume des *Reisebilder*, au mois de mai 1826; mais un grand nombre des pièces qui le composent avaient déjà été imprimées dans le *Gesellschafter*. L'*Heimkehr* marque une date importante dans la vie poétique de Henri Heine. C'est là que, pour la première fois, nous voyons le poète se dégager nettement du langoureux désespoir d'amour qui jusqu'alors l'avait accablé. Certes, sa conception de l'amour n'a pas varié, et la note de son thème lyrique est toujours aussi triste; mais le scepticisme sentimental que nous avons observé chez lui commence à se trouver sérieusement combattu par les vues saines et ardentes que le jeune homme porte sur tout ce qui n'est pas l'amour. Les réactions réciproques des deux éléments que nous avons analysés : désespoir d'amour et confiance dans la vie, sont, à vrai dire, plus violentes que dans les précédents recueils, et leur lutte se tra-

duit par des éclats d'ironie qui déjà déplaisent. Mais, remarquons-le, dans cette lutte, c'est le second élément, la confiance dans la vie, qui l'emporte le plus souvent. Sans doute, il est encore des pièces où le désespoir triomphe. Lorsque le poète, par exemple, veut se persuader que toute son histoire n'est qu'une comédie dont il a été l'acteur larmoyant sans cause, un frisson l'avertit qu'il se trompe : « Hélas, non! s'écrie-t-il, j'ai bien joué le gladiateur mourant; mais j'avais la mort dans l'âme [1]. » De tels exemples, cependant, sont isolés dans l'*Heimkehr*. L'opposition ironique y est presque toujours amenée par le sentiment de la vie réelle qui vient apporter au désespoir d'amour une consolation subite. La dissonance qui se produit alors est bien plus éclatante que dans le premier cas. Ainsi, lorsque le poète, après nous avoir décrit un paysage calme et joyeux sous un ciel de printemps, termine sa pièce par cette exclamation : « Ah! je voudrais mourir », nous sommes un peu surpris d'abord, mais la chute de la dernière strophe n'est ni brutale, ni déplaisante, ni comique : elle est seulement ironique, d'une ironie navrée : le désespoir, ici, s'oppose à l'enthousiasme. Au contraire, lorsque, rencontrant en voyage la famille de sa bien-aimée, le poète s'informe froidement

1. *Heimkehr*, 44.

> Ich habe mit dem Tod in der eignen Brust
> Den sterbenden Fechter gespielt.

de mille détails indifférents, opposant ainsi à l'amour la vie banale, son ironie est infiniment plus frappante, et, en outre, elle est comique : c'est la vie qui reprend ses droits et se venge du sentimentalisme. Aussi bien, cette opposition du réel au sentimental n'est-elle pas toujours consommée dans une seule poésie; souvent, deux pièces juxtaposées réalisent l'intention ironique du poète, et c'est la seconde qui ramène vers la terre l'élan de son désespoir amoureux [1].

Pour la première fois, nous voyons se dessiner nettement dans l'œuvre poétique de Henri Heine le caractère de l'ironie, dont nous avons indiqué déjà [2] les sources psychologiques. Nous saisissons en même temps la méthode d'opposition qui nous la rend sensible. Peu à peu, il y prendra goût; il remarquera l'effet troublant, mais original que produit cette dissonance, et il sera tenté de la provoquer artificiellement : ce qui était d'abord une nécessité de sa nature morale deviendra ainsi un procédé, une manière, dans laquelle, pour quelque temps du moins, il sera comme emprisonné.

Une telle exagération ne se trouve point dans l'*Heimkehr*, ni même dans le *Buch der Lieder*; c'est un peu plus tard que nous la saisirons sur

1. Cf. 39-40, 41-42, 44-45, 53-54, etc.
2. P. 15 sq.

le vif. En ce moment, si Heine oppose volontiers à la morbide efflorescence de son désespoir amoureux des consolations terrestres, c'est que, dans son esprit, les rêveries de l'adolescent ont fait place aux projets plus réels du jeune homme mûri. L'ironie qu'il nous offre n'est pas toujours heureuse ni délicate, mais elle est saine, car elle marque un retour à la réalité. Ce qui était morbide dans l'œuvre précédente, c'était cet inconsolable sanglot d'amour, cette absorption d'une riche nature poétique dans un chagrin sans issue; avec le genre d'ironie qui domine dans l'*Heimkehr*, nous saluons, au contraire, le retour du poète à la santé. Or, ne l'oublions pas, la santé est une condition de l'équilibre intellectuel : le poète des *Traumbilder* est un adolescent malade; celui des *Nordseebilder* est un homme bien portant.

A mesure que le poète s'est repris et qu'il a plus victorieusement résisté à l'énervement décourageant de son chagrin, il est devenu plus accessible aux impressions *réelles*. Hier encore, son amour lui masquait le monde; il commence aujourd'hui à distinguer la nature. Le décor vague, peuplé de fleurs et de rossignols, où, jusqu'à présent, s'était encadrée sa souffrance, se précise peu à peu, et se diversifie. L'état de sa santé trop peu ménagée réclame des bains de mer et il se rend à Cuxhaven : la Mer du Nord lui apparaît alors pour la première fois, dans sa

grise majesté, si propice aux rêves lointains et si consolante à nos chagrins d'un jour. Le murmure des vagues berce et endort sa douleur et lui suggère des consolations tendres : alors, à l'indécis jardin romantique où glissaient les fantômes de l'*Intermezzo*, se substitue, dans ses vers, le mouvant décor de l'éternelle Agitée. Un élément nouveau est introduit dans son inspiration, où il germera sourdement pour éclater bientôt en odes souveraines.

En même temps, appelé par ses affaires à Hambourg, près de son oncle, le poète revoit le « berceau de sa douleur ». Sa blessure se rouvre, sans doute; mais il sent bien, maintenant, qu'elle n'est pas mortelle, et son lyrisme s'enrichit d'une nouvelle nuance : l'amour navré, mais résigné. Enfin, il revoit, dans ce voyage, la sœur de sa bien-aimée, qu'il avait quittée tout enfant; c'est maintenant une jeune fille aux grands yeux; elle le charme et fait éclater dans son cœur un « nouveau printemps d'amour ». Il n'a pas à craindre, en la chantant, de répéter l'*Intermezzo*, car son amour n'a plus le même caractère; toujours triste, au fond, il n'est pourtant plus aussi humble. Henri Heine a pris conscience de sa valeur et, en même temps, il connaît mieux la vie. Il devine bien qu'il sera déçu cette fois encore; le succès, pourtant, n'aurait rien qui le surprît. Du moins, s'il souffre, il ne prend plus au tragique son désespoir; il ne parle plus de la fleur du damné,

mais il avoue, un peu cyniquement « que cela lui est arrivé déjà [1] ».

Nous voyons quelle transformation s'est opérée dans son esprit : la mer, un pèlerinage aux lieux d'amour, et une passion nouvelle sont venus raviver la matière de ses chants, et, en même temps, il s'est attaché plus étroitement à la vie réelle. Il n'a plus peur de ces fantômes que créait son imagination; il s'écrie, au contraire, dans le sentiment de sa force : « Crois-moi, charmante enfant, je vis, et suis encore plus puissant que tous les morts [2]. » La santé morale s'épanouit dans ses vers; il est sûr, désormais, de ne pas s'user en stériles lamentations.

*
* *

Toutes ces tendances diverses expliquent, par leur combinaison, la complexité raffinée que présente la composition de l'*Heimkehr*. Des critiques pénétrants [3] ont mis à nu le canevas de cette composition, et ils en ont tiré de précieux enseignements. Après en avoir étudié les raisons profondes, nous pouvons, à leur suite, grouper les résultats qui éclatent aux yeux de tout lecteur attentif.

1. *Heimkehr*, 45.
2. *Heimkehr*, 21.
3. Je rappelle surtout les noms de MM. B. Seuffert et E. Elster: le premier a étudié la composition de l'*Heimkehr* (*Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, V, III, p. 589 sq.); le second a découvert les traces de la passion de Heine pour Thérèse.

De même que dans l'*Intermezzo*, Heine se préoccupe, dans l'*Heimkehr*, de grouper ses poésies par sujet; comme les sujets sont ici plus variés que dans le recueil précédent, il nous présente une série de brefs croquis. En outre, il a soin de séparer chacun des principaux groupes par une ou deux pièces d'un caractère descriptif ou humoristique. Ce sont autant de ballades qui sèment des notes indifférentes entre les soupirs d'amour; jointes aux poésies qui, par leur opposition, doivent réaliser une intention ironique, elles donnent à l'*Heimkehr* une délicate variété.

M. B. Seuffert distingue huit groupes de sujets; mais on peut, selon moi, en réduire le nombre à sept, dont voici le tableau approximatif :

I. —	1 à 4.	Prélude;
	5.	Intermède;
II. —	6 à 14.	Aventures aux bains de mer;
	15.	Intermède:
III. —	16 à 27.	L'amour perdu (*Amélie*);
	28-29.	Intermède;
IV. —	30 à 36.	Amour discret et confidences du poète sur sa situation personnelle;
	37.	Intermède;
V. —	38 à 44.	Retour à la maison paternelle; souvenirs d'enfance; préparatifs de départ;
	45.	Intermède;
VI. —	46 à 64.	Nouvel amour (*Thérèse*), nouvelles confidences;
	65-66.	Intermède;
VII. —	66 à 87.	Impressions de voyage, amoureuses et pittoresques;
	88.	Épilogue.

On reconnaît, dans ce tableau, le soin qui préside à la composition de chaque nouveau recueil. Mais, à quoi tend cette composition? Quel en est le but véritable? Ce que veut atteindre le poète, c'est évidemment la clarté, une clarté définitive. Ce besoin de clarté domine son œuvre tout entière; il a fait le succès de sa prose et assuré l'influence décisive de tous ses écrits. Être clair, compréhensible au premier coup d'œil, échapper au lourd enchevêtrement de la pensée et du style allemands, telle a été, durant toute sa vie, sa préoccupation littéraire. S'il a parfois confondu la limpidité avec le manque de sérieux, c'est là le revers de sa qualité maîtresse, et c'est sans doute aussi la rançon de sa mobile sensibilité : il serait injuste de s'en irriter outre mesure. Or, ce besoin de clarté qui éclate dans sa prose et qui conduit sa phrase si alerte et si souple, se révèle également dans ses vers. J'oserai même dire que c'est là qu'il était le plus nécessaire. Au contraire de tous les poètes qui l'ont précédé, H. Heine renonce délibérément, dans ses premiers recueils, à inscrire en tête de ses poésies des titres particuliers. Tout le XVIIIe siècle avait chanté des sujets variés, toujours indiqués par des titres. Gœthe, lui-même, avait donné des titres ou des épigraphes à la plupart de ses poésies amoureuses. Heine, au contraire, supprime toutes ces indications, de même qu'il avait supprimé la variété, le pêle-mêle des sujets. Or, s'il renonce à prévenir le lecteur de

l'impression qu'il va noter, il est contraint, pour être compris sur-le-champ, de s'imposer un double effort d'expression; il lui faut, de toute nécessité, être doublement *clair*. Sa poésie est toute de nuances; or, rien n'échappe plus aisément au lecteur rapide qu'une nuance de sentiment : il faut donc que le poète, s'il ne veut pas rester obscur, accuse ces nuances et les fasse saillir par un jeu d'oppositions. Le succès n'est qu'à ce prix. De là, sans doute, chez lui, ce perpétuel souci de composition dans des sujets qui, nous semble-t-il, n'en comportent guère; de là cette perpétuelle surveillance qu'il exerce sur lui-même, au milieu de ses plus gais et de ses plus navrés abandons. De là cette habitude de supprimer toutes les considérations indirectes, tous les développements latéraux, toute la rhétorique habituelle du lyrisme, tout ce qui pourrait jeter des voiles déconcertants sur le sentiment ou l'idée qu'il veut fixer. De là, enfin, pour lui, la nécessité capitale d'être *court*.

« Le lied allemand, dit un critique [1], n'est pas nécessairement bref; c'est H. Heine qui nous a imposé cette idée fausse. » Rien de plus juste : ouvrez le *Des Knaben Wunderhorn*, dont Heine s'est tant inspiré, et vous n'y trouverez guère de lieds aussi concis que ceux de l'*Intermezzo*. La muse populaire est volontiers bavarde : elle se

1. M. W. Kirchbach, *Magazin f. d. Liter. des I. u. A.*, 1888, n° 18 sq.

répète et se répand avec une visible complaisance. Comment donc Henri Heine a-t-il pu passer des développements nourris qu'il trouvait dans le *Volkslied*, à la concision presque fatigante qu'il a introduite dans ses vers? La contradiction entre les deux méthodes n'est qu'apparente : au fond, le procédé du *Volkslied* et celui de Heine sont issus de la même tendance, du souci d'être clair. Henri Heine n'a pas voulu emprunter au poète du peuple autre chose que la clarté et la simplicité; les moyens qu'il emploie, très différents, en apparence, de la rhétorique du *Wunderhorn*, n'en sont pourtant que le développement logique : la transformation a été opérée au moyen de la ballade. Nous avons fait observer la ressemblance qui se manifeste entre la forme de la ballade de Henri Heine et celle de la ballade populaire. Cette ballade n'est pas un récit uniforme, mais une succession d'images brillantes, à peine reliées, çà et là, par un lien frêle : des points lumineux sur un fond de pénombre. Dès son adolescence, Henri Heine conçoit et traite de la sorte les moindres de ses ballades. Il n'est pas surprenant qu'il ait pris peu à peu l'habitude de concevoir et de traiter de même ses lieds amoureux. Il était, avant tout, préoccupé du souci d'être net; il se dit sans doute qu'il frapperait d'autant plus son lecteur qu'il exigerait de lui moins d'efforts de mémoire; ses ballades étaient réduites à une *série* de points lumineux; il réduisit son lied à un *seul* point brillant,

autour duquel il ramassa, par un savant jeu d'ombres, toute la lumière qu'un autre poète eût laissée dispersée alentour. Il porta à la limite l'enseignement du *Volkslied*; en le transposant, il en exagéra jusqu'à l'incroyable les habitudes de simplification. L'idéal de son lied devint ainsi le plus petit groupe rythmique qu'il pût réaliser : la strophe de quatre vers très courts.

C'était chez lui, sans doute, une tendance instinctive, mais elle fut fortifiée par les habitudes qu'il avait contractées à l'école habituelle du *Volkslied*. Le poète s'accoutuma ainsi à traiter un lied comme il traitait une ballade; il choisissait ici un certain nombre de faits saillants; il choisit là un certain nombre de sentiments caractéristiques. Dans le flux des émotions qui traversaient son âme, il ne voulut saisir que les plus frappantes, pour les fixer avec simplicité, à l'exclusion de toutes les autres. Sa ballade était un récit rapide : son lied devint une analyse sentimentale merveilleusement concise.

On s'explique ainsi la différence capitale qui sépare le lied de Gœthe de celui de Heine — je veux dire seulement du Heine populaire, c'est-à-dire antérieur au *Romanzero*. — Le lied de Gœthe est tout un monde en raccourci; c'est une sensation ou une pensée qui naît, se développe et s'efface; le lied de Heine, c'est une nuance de sensation, une nuance de pensée. Chez Gœthe, on voit, dans des lieds parfois même très courts, la pensée germer,

se dérouler avec lenteur, puis majestueusement s'épanouir en gerbe [1]. Chez Heine, au contraire, si d'aventure deux idées se rencontrent dans une même pièce, c'est qu'elles s'opposent et se font mutuellement valoir, c'est qu'elles réalisent une intention d'ironie. Un lied n'est pas pour Heine un flot qui naît, s'enfle, puis déferle; il n'est pas non plus un miroir où se reflète tout un ciel diapré de lueurs changeantes : son lied ne fixe que l'un des éléments à peine saisissables dont est constitué cet ensemble chatoyant; ce n'est pas le flot multiple, c'est la vague vite roulée et oubliée; ce n'est pas le ciel lumineux, ce n'est pas même le nuage qui passe, mais seulement une teinte, une nuance, la plus légère et la plus fugace de ce nuage vite déchiqueté. Voilà pourquoi les pièces de Heine sont si courtes. Voilà pourquoi, aussi, l'ensemble en est si subtilement uni. Les lieds de Gœthe peuvent se lire séparément, se goûter pour eux-mêmes; ceux de Heine valent par leur agencement autant que par leur charme propre. Un recueil de vers est, pour Heine, comme une sorte de longue ballade, la ballade de son cœur meurtri : les lieds qu'elle contient, modestement numérotés et sans titres, en sont les histoires successives,

1. Cf. par exemple : *An den Mond*. Voyez la contemplation naître d'abord, comme une vibration toute simple, toute frêle; puis ondoyer mollement, puis se propager, puis s'enfler peu à peu, puis éclater dans un crescendo discret. Cet exemple est choisi entre cent.

c'est-à-dire les nuances, ramassées en une succession de taches brillantes, à peine reliées entre elles. C'est pour cela qu'ils peuvent, sans nous déconcerter, être extrêmement courts. Ils font partie d'un même sujet. Nul ne s'étonne de les voir fixer dans un savant relief une seule idée, une sensation menue, un froissement de rose, ou simplement un frisson :

Die Mitternacht war kalt und stumm;
Ich irrte klagend im Wald herum.
Ich habe die Bäum' aus dem Schlaf gerüttelt;
Sie haben mitleidig die Köpfe geschüttelt [1].

Dans l'*Intermezzo* et l'*Heimkehr*, on ne compte pas moins de 53 lieds composés seulement de deux strophes; 35 de trois strophes et 8 de une strophe. Les 57 autres ont quatre ou cinq strophes au plus; une pièce dépasse-t-elle ce chiffre, c'est presque toujours une ballade.

On voit comment se rejoignent et se complètent les principes qui, dans ces frêles recueils de poésies, dominent la composition extérieure de l'ensemble et la composition intérieure de chaque anneau. L'absence de titres particuliers rend nécessaires une clarté plus sûre et une concision plus frappante; en même temps, ces images concises qui se succèdent dans un ordre soigneuse-

1. *Intermezzo*, 61. « L'heure de minuit était froide et muette; — J'errais en gémissant par la forêt; — J'ai touché les arbres pour les éveiller; — Ils ont secoué la tête d'un air de compassion. »

ment étudié, contribuent à fortifier l'unité d'impression, tout en évitant la monotonie et la banalité. Ce sont des accords légers et voilés qui se succèdent sans lien apparent, mais peu à peu déposent dans l'oreille le souvenir d'une harmonie simple, infiniment douce et discrète. Quelques-uns nous font sourire, d'autres nous font pleurer; l'ensemble en est pénétrant et troublant, comme un chant de violons lointains entendu dans un demi-sommeil, un soir de convalescence.

Il n'est pas inutile, je pense, pour fixer les idées et mieux faire comprendre les principes de mon analyse, de donner quelques exemples précis. Montrant, à propos d'une ballade, l'application du procédé que Heine a emprunté au *Volkslied*, je ferai voir aisément comment ce procédé a été transporté ensuite dans la composition du lied. Je m'arrêterai d'abord à l'une des ballades que Heine a mises à la suite de l'*Heimkehr*, la fameuse *Wallfahrt nach Kevlaar*.

Je ne sache pas qu'on ait signalé encore la ressemblance de ce poème avec une élégie composée par Hölty vers 1775, et intitulée : *Der arme Wilhelm* [1]. L'anecdote est semblable de tous points à celle que Heine nous a contée : le nom même du jeune malade est identique. L'auteur de l'*Heimkehr* eut-il, en apercevant la procession qui

1. Du moins n'en ai-je jamais vu mention dans la *Heine Litteratur*. C'est d'ailleurs un mince détail.

se rendait à Kevlaar, une inconsciente réminiscence de la pièce de Hölty? Je le crois aisément, sans que cette constatation diminue à mes yeux la valeur de sa ballade. Mais je tiens moins à faire ici un rapprochement littéraire inédit, qu'à montrer sur le vif l'innovation introduite par Henri Heine.

Voici les vers de Hölty :

DER ARME WILHELM.

Wilhelms Braut war gestorben; der arme verlassene Wilhelm
Wünschte den Tod und besuchte nicht mehr den geflügelten
[Reigen,
Nicht das Ostergelag und das Fest der bemaleten Eier.
Nicht den gaukelnden Tanz um diese Osterflamme des Hügels.
Einsam war er. und still wie das Grab, und glaubte mit jedem
Tritt in die Erde zu sinken. Die Knaben und Mädchen des
[Dorfes
Brachen May'n, und schmückten das Haus und die ländliche
[Diele,
Und begrüssten den heiligen Abend vor Pfingsten mit Liedern.
Wilhelm floh das Gewühl der beglückten, fröhlichen Leute,
Wandelt'über den Gottesacker, und ging in die Kirche,
Nahm den Kranz der geliebten Braut von der Wand. und kniete
An dem Altar, und barg das Gesicht in die Blumen des
[Kranzes,
Flehte weinend zu Gott : O entnimm mich der Erde. mein
[Vater!
Ruf' mich zu meiner Entschlummerten ! doch, dein Wille
[geschehe !
Lispelnd bebte das Gold und Flitterblumen des Kranzes.
Lieblich rauschten die flatternden Bänder, wie Blätter im Winde,
Und ein fliegender Lichtglanz flog durch die Fenster der
[Kirche.
Ruhiger wandelte Wilhelm nach Haus. Bald hörten die Schwes-
[tern
Drauf die Todtenuhr in der Kammer pickern, und sahen
Auf der Diele den Sarg. und den Pfarrer im Mantel daneben!
Und das Leichhuhn schlug an die Kammerfenster und heulte.

Wenige Wochen, da starb der verlassene traurige Wilhelm,
Und sein grünendes Grab ragt hart am Grabe des Mädchens[1].

Dans cette anecdote très simple, tous les détails sont développés : la tristesse de Wilhelm, son refus de prendre part aux jeux de ses compagnons, son accès de ferveur religieuse, enfin, sa mystérieuse délivrance. Rien n'est laissé dans l'ombre; l'histoire est joliment contée, mais aucun point

1. Hölty's Gedichte, Köln, 1816.

LE PAUVRE WILHELM.

« La fiancée de Wilhelm était morte; le pauvre Wilhelm resté seul appela de ses vœux la mort, et ne se joignit plus aux rondes ailées, au festin de Pâques, à la fête des œufs coloriés, ni à la danse capricieuse autour de la flambée de Pâques sur la colline. Il restait seul et silencieux comme une tombe; il lui semblait à chaque pas qu'il allait disparaître sous la terre. Les filles et les garçons du village coupèrent des branches pour en orner leur maison et le plancher rustique, et célébrèrent par des chants la veille de la Pentecôte. Wilhelm fuyait la foule des heureux; traversant le champ du repos, il entra dans l'église, détacha du mur la couronne de sa fiancée chérie, s'agenouilla devant l'autel, et, cachant son visage parmi les fleurs de la couronne, adressa en sanglotant cette prière à Dieu : « Oh, mon père, retire-moi d'ici-bas! appelle-moi aux côtés de celle qui s'est endormie! D'ailleurs, que ta volonté soit faite. » L'or et les fleurs pailletées de la couronne frissonnèrent comme un murmure, les rubans flottants s'agitèrent avec le bruissement gracieux des feuilles que soulève le vent, et, par les fenêtres de l'église passa tout à coup un rayon fugitif. Plus calme, Wilhelm reprit le chemin de sa demeure. Bientôt, ses sœurs entendirent dans la chambre les petits coups de l'insecte qui annonce la mort; sur le plancher, elles aperçurent le cercueil et le prêtre en habit, tout auprès. A la fenêtre on entendit les coups d'aile et les hululements de l'oiseau de malheur... Au bout de quelques semaines le triste Wilhelm, resté si seul, mourut; sa tombe verdoyante s'élève tout contre celle de la jeune fille. »

n'y exerce notre sagacité; on n'y trouve ni pénombre ni « au-delà ».

Considérons maintenant la ballade de Heine. Une première différence nous frappe : Hölty nous raconte le fait; Heine nous le peint. Les hexamètres de Hölty pourraient, sans prendre un caractère nouveau, être remis en prose; les petits vers simples de Heine, au contraire, s'ils étaient privés de leur rythme, sembleraient être moins un récit que la description d'une série de tableaux. La *Wallfahrt nach Kevlaar* est, en effet, un triptyque.

Dans cette histoire très courte, compliquée par lui d'un pèlerinage, Heine, bien loin de développer, comme Hölty, tous les détails, n'a noté que les plus caractéristiques, sans même se soucier d'assurer les transitions. Voici la description qu'on pourrait donner des trois tableaux qu'il a brossés.

I

Une chambre. — La mère qui garde son fils malade, voit, par la fenêtre, passer une procession; elle propose au jeune homme de s'approcher pour la voir; celui-ci refuse, indifférent.

Je suis forcé, dans cette analyse, de séparer chacun de ces mouvements : mais le poète a su les grouper en les unissant dans un dialogue de trois strophes.

II

Kevlaar. — La Vierge est parée; une foule suppliante l'entoure; l'un, qui souffre de la jambe, pétrit une jambe en cire et l'offre sur l'autel; un autre consacre un doigt de cire. Wilhelm est là; aidé de sa mère, il pétrit un cœur de cire et l'offre à la Vierge.

La scène centrale du triptyque est d'une parfaite unité; tous les détails en sont sévèrement groupés; un peintre n'eût pas été plus net.

III

Chambre de Wilhelm. — Tout dort. Une forme mystérieuse, aérienne, y pénètre; c'est la Vierge. Elle pose la main sur le cœur du jeune homme endormi, et disparaît... Wilhelm est mort.

Cette simple analyse nous montre bien nettement le procédé de Henri Heine. Cette ballade n'est-elle pas, comme nous le disions, une succession de points lumineux sur un fond de pénombre? Hölty nous a conté chaque détail : Heine ne s'est attaché qu'aux plus saillants; il laisse deviner les autres, ceux-ci par exemple : l'état d'esprit de Wilhelm après sa prière, son retour transfiguré, son sommeil calme... que sais-je encore? Tous ces détails sont, en effet, faciles à deviner, à suppléer par l'imagination : le poète ne veut pas s'y attacher, de peur de ralentir son récit. C'est qu'il ne veut pas raconter l'anecdote, mais la peindre.

C'est bien là le genre de composition que notre poète a emprunté au *Volkslied*[1]; ce que nous disons de la *Wallfahrt nach Kevlaar* peut également s'appliquer à toutes ses autres ballades. J'ajoute que l'on peut saisir ici le lien qui unit la ballade aux lieds de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr*. Comparés aux poésies des *Traumbilder*, longues et détaillées, ces lieds si brefs paraissent, à première vue, marquer une volte-face dans la conception artistique du poète. A l'examen approfondi, on aperçoit pourtant qu'ils sont issus d'un même principe. Le recueil de 1821 trahissait des tâtonnements et une imitation trop fidèle de la rhétorique un peu bavarde du *Volkslied*; mais le principe de l'action séparée en une série d'épisodes frappants, s'y trouvait déjà réalisé. Heine n'eut qu'à suivre jusqu'à son extrême conséquence ce principe de simplification, pour atteindre la concision lapidaire dont il s'est fait une originalité.

Je prends un exemple sans trop choisir. Voici la pièce 41 de l'*Intermezzo* :

Mir träumte von einem Königskind,
Mit nassen, blassen Wangen,
Wir sassen unter der grünen Lind'
Und hielten uns liebumfangen.

« Ich will nicht deines Vaters Thron,
Und will nicht sein Zepter von Golde,

1. Cf. Des Knaben Wunderhorn : *Tannhäuser, Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye*, etc.

Ich will nicht seine demantene Kron',
Ich will dich selber, du Holde. »

« Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,
Ich liege ja im Grabe,
Und nur des Nachts komm' ich zu dir,
Weil ich so lieb dich habe [1]. »

Cette poésie n'est pas parmi les plus belles ni les plus frappantes de l'*Intermezzo*. Mais elle porte, comme presque toutes, la marque du procédé que j'ai indiqué. Chaque strophe contient l'expression d'un fait, de même que, dans une ballade, chaque division nous peignait une scène. Il y a ici trois strophes : exposition, demande, réponse, rien de plus; les développements qui se déroulent à l'intérieur de la deuxième strophe ne sont pas destinés à fixer des détails extérieurs, à mieux situer le lieu de la scène ou à décrire la fille du roi; ils servent seulement à éclairer en l'analysant (par énumération) l'idée que le poète veut exprimer : « C'est toi que j'aime, et non ton rang. »

La pièce 39 (*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*)

1. « Je rêvais d'une fille de roi — Aux joues humides et pâles; — Nous étions assis sous le tilleul vert — Et nous nous tenions tendrement embrassés.

« Je ne veux point le trône de ton père, — Je ne veux point son sceptre d'or, — Je ne veux point sa couronne de diamant, — C'est toi que je veux posséder, belle enfant. »

« C'est impossible, me répondit-elle, — Car je suis couchée au tombeau; — C'est la nuit seulement que je viens à toi, — Parce que je t'aime. »

offre un exemple encore plus frappant du même procédé. On pourrait en citer vingt autres [1].

On le voit, la simplicité tant vantée des lieds de Henri Heine ne consiste pas seulement dans le choix des mots, mais, avant tout, dans la composition. Avant d'élaguer les développements de pure rhétorique, le poète dut songer à alléger ses vers de mille détails indifférents qui en eussent alourdi la marche. A mon sens, c'est le *Volkslied* qui lui a surtout montré comment on pouvait animer l'action en n'en retenant que les épisodes saillants et caractéristiques. Sans doute, c'est à son insu que Heine subit cette influence; elle se glissa d'abord modestement de ses ballades dans ses lieds; mais, plus tard, lorsqu'il reconnut l'effet qu'il pouvait tirer de ce procédé, il y porta toute son attention; il le perfectionna, et même, plus d'une fois, l'exagéra.

On reproche au poète d'avoir réduit le lied allemand, si souple et si varié, à une simple sensation exprimée dans une ou deux strophes. On ajoute qu'il agit ainsi par impuissance ou par une méprisable recherche de l'originalité ou de « l'effet ». C'est méconnaître à la fois le caractère de ses lieds amoureux et le progrès en quelque sorte nécessaire de son métier. Sans doute, s'il avait, dans ses premiers recueils, exprimé son

1. Cf. *Intermezzo*, 1, 8, 10, 11, 32, 33, etc. — *Heimkehr*, 9, 13, 14, 18, 20, 21, 23, 33, etc.

amour à propos d'événements ou d'objets empruntés aux hasards de la vie quotidienne, si l'aspect d'un ruisseau qui fuit ou de la lune pensive avait réveillé son chagrin, si une boucle de cheveux ou un ruban peint lui avaient rappelé des jours de félicité, ses effusions lyriques eussent été alors plus abondantes dans leurs développements. Mais il a écarté tous ces accidents de la vie courante, et c'est aux seuls mouvements de son cœur qu'il a adapté le rythme de ses vers. Son cœur, à la surface, du moins, était changeant; sur un fond de tristesse amoureuse, des sourires bientôt suivis de larmes couraient, comme sur une eau profonde passent des frissons; il a noté ces nuances fugitives, ces nuances folles; mais le sujet fondamental du lied, c'est-à-dire le sujet de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr*, l'amour désespéré qui emplissait son cœur n'a jamais été touché par ces rides de la surface. La brièveté des lieds était donc nécessaire, mais elle est un caractère tout extérieur; on ne doit pas s'y arrêter sans voir qu'elle recouvre une profonde unité de sentiment dont elle traduit avec fidélité toutes les pulsations.

En réalité, si l'on reproche au poète la brièveté de ses lieds, c'est qu'après les avoir admirés on a voulu les imiter, sans se douter que leur forme n'était pas un caprice. On a voulu les imiter par l'extérieur, sans comprendre qu'ils dépendaient d'une conception originale de l'amour et de l'art, et

qu'ils valaient autant, peut-être, comme ensemble que comme poèmes isolés. Pour s'être en vain mesuré à cette forme si négligée d'apparence, on s'est vengé de l'insuccès en déclarant que cette forme était creuse, et que le poète n'était qu'un bateleur. Critiques et poètes jaloux ont oublié trop vite que le plus habile d'entre eux, le plus inspiré et le plus artiste avait, avant leur tentative, échoué lui-même en essayant d'imiter artificiellement l'*Intermezzo* et l'*Heimkehr*; ils ont oublié qu'après le *Buch der Lieder*, Henri Heine avait composé son *Neuer Frühling*.

4. — NORDSEE

Le premier cycle de la *Nordsee* parut en même temps que les lieds de l'*Heimkehr*; mais il avait été écrit seulement durant l'été de 1825; le second cycle, composé un an plus tard, ne parut qu'au mois d'avril 1827, dans le deuxième volume des *Reisebilder*.

La *Nordsee* marque, dans l'œuvre de Henri Heine, une date capitale, parce qu'elle correspond à un tournant décisif de sa vie. En 1825, le poète fut reçu docteur et se convertit au protestantisme. C'est alors qu'il prit, pour la première fois, peut-être, sérieusement contact avec la vie. Les années de molles études et de flânerie poétique étaient passées; il avait près de vingt-huit ans; il lui fallait, pour vivre, trouver un emploi; serait-il avocat, professeur ou journaliste? Songerait-il, en outre, à son avenir poétique? Allait-il continuer à chanter en petits vers fleuris et tendres son grand amour déçu?

Un séjour de repos qu'il fit, grâce à son oncle,

dans l'île de Norderney, résolut le problème que, plus ou moins consciemment, il s'était posé : la mer, entrevue deux ans auparavant, lui apparut cette fois avec une splendeur victorieuse; sa nouvelle inspiration était trouvée : il résolut de chanter la mer.

C'est un hasard, sans doute, qui fournit au poète le sujet de sa merveilleuse *Nordsee*, le plus splendide chapitre de son œuvre. Mais s'il fut en état de profiter de ce hasard, c'est que l'évolution morale que nous avons vue se dessiner en lui tandis qu'il composait les chants de l'*Heimkehr*, s'était précipitée et consommée. La nature s'offrit à lui avec ses plus ondoyantes séductions au moment précis où il se trouvait le mieux en état de s'en laisser charmer sans arrière-pensée. Quelques années auparavant, l'amertume de sa déception l'avait empêché de saisir profondément les beautés de la mer; quelques années plus tard, la politique lui eût enlevé tout loisir de s'y laisser bercer. Ses « colossales épigrammes », comme il appelle ses poèmes marins, sont écloses à l'instant qui sépare son adolescence nerveuse et désolée de sa maturité âpre, ironique et jouisseuse. Elles conservent ainsi la grâce et la fraîcheur des impressions juvéniles, tout en révélant chez le poète une souveraine possession artistique. Ce sont des fruits de vacances, des seules vacances que ce grand inquiet ait jamais connues : elles ont tous les caractères de l'œuvre inspirée éclose

dans une heure de plénitude intellectuelle et physique. Elles sont pénétrées de soleil et de vie. Négligées d'apparence, abandonnées dans une allure inégale avec leurs enchevêtrements de lignes brèves et longues, fuyantes et prenantes, alertes et lassées, elles ondulent incessamment, comme des algues sur le flot. Aucune préoccupation n'en guide le déroulement; aucun travail, aucune lecture ne les entrave. Si parfois le poète emporte un livre, lorsqu'il va s'asseoir sur la grève pâle ou dans une barque de pêcheur, ce livre, c'est « *das göttliche Lied der Abenteuer, das Lied des Heimwehs* », « *das alte, das ewig junge Lied mit den meerdurchrauschten Blättern* », c'est l'Odyssée d'Homère.

L'amour tel que le concevait Heine, cet amour fait de scepticisme sentimental et de désespoir anticipé, eût peut-être arrêté de bonne heure en lui l'essor vers une vie saine et généreuse; peut-être le poète se fût-il enlisé et terni dans un chagrin réel ou imaginaire : mais, par bonheur, son salut fut assuré et hâté par ses voyages. Ses déplacements, entre 1829 et 1830, sont incessants; ils ne sont pas tous lointains; mais, voyages en poste, voyages sur mer, ou voyages à pied, ils fournissent tous également au jeune homme des occasions d'échapper à son chagrin et de mieux apprécier la vie. Le voyage est peut-être le meilleur remède au pessimisme de la vingt-cinquième année : la variété des horizons, des mœurs et des

intérêts, un cœur affectueux ou un esprit d'élite rencontrés çà et là, au hasard du sentier suivi, autant de diversions bienfaisantes pour un jeune homme incertain de son attitude dans la vie. Dans le *Buch der Lieder*, nous saisissons très nettement cette progression du poète qui s'élève des obsessions de fantômes à la réalité de la nature, des ténèbres peuplées de cauchemars, à la lumière vivifiante : à toutes les phases de cette transformation se rattachent les étapes de quelque voyage. Déjà nous avons signalé, dans l'*Heimkehr*, ce retour à la santé, et nous avons montré les conflits ironiques qui en résultaient. Peu à peu, le mouvement s'est accentué. L'*Heimkehr* nous montrait bien quelques paysages marins et des aventures de *Reisebilder*; mais c'étaient là seulement des broderies légères sur un fond de chagrin. Peu à peu la douleur se calme ; le poète, moins préoccupé par ses sentiments, devient plus sensible aux apparences de la nature; son œil, lassé d'analyse intérieure, se repose sur le monde souriant; il s'aperçoit bientôt que ce monde mérite l'attention et la voix d'un poète. Il se décide à le chanter pour lui-même.

Le titre de cet ouvrage m'interdit toute longue digression sur l'œuvre en prose de Henri Heine. Je tiens pourtant à rappeler que l'évolution observée dans ses vers est en relation directe avec les tendances de sa prose. Dans une biographie du poète, c'est à cette place qu'on parlerait

des *Reisebilder*; or, ce sont justement ces *Reisebilder*, ces images vagabondes, qui l'ont arraché à la vie de rêves languissants qui domine l'*Intermezzo*, pour le replacer dans la vie véritable et agissante. Plus tard, sans doute, il imitera lui-même et sans succès ses *Reisebilder*, comme il imitera son *Intermezzo*; mais, du moins, dans leur premier jet sincère, ces deux recueils marquent chacun une décisive étape de son développement moral.

Les lieds marins de l'*Heimkehr* [1] (7 à 14) nous marquaient déjà le retour du poète à la santé morale. Au cours de l'année suivante, la transformation s'était accusée : un grand spectacle de la nature, l'aspect de la montagne, l'avait charmé et il avait exprimé son ravissement par quelques vers semés dans la *Harzreise*. Au contraire de la plupart des critiques allemands, j'avoue ne pas placer ces aimables poésies aussi haut que les recueils auxquels elles sont jointes. Certes, j'en apprécie la fraîcheur gracieuse; le développement plus nourri que j'y trouve me repose des accents nerveux et brisés de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr*. Il me semble, pourtant, que : « *Berg-Idylle* » et « *Prinzessin Ilse* » sont mieux à leur place dans la *Harzreise* que dans le *Buch der Lieder*. La prose harmo-

1. C'est en 1823 que Heine vit pour la première fois la mer dans un séjour prolongé : il passa six semaines à Cuxhaven.

nieuse du voyageur sentimental paraît s'épanouir dans ces poésies simples et chantantes, naturellement et sans effort, comme s'ouvre un bouton de fleur. Dans le *Buch der Lieder*, l'effet en est moins heureux : cette jolie causerie poétique nous déroute un peu, entre les lieds ciselés de l'*Heimkehr* et les fresques de la *Nordsee*. Du moins y faut-il noter la finesse pénétrante avec laquelle ce jeune étudiant, au lendemain d'une visite à Gœthe, esquisse un profil de Gretchen. Il est tout plein encore du souvenir de Faust, et pourtant, on saisit bien ce qu'il y a de personnel dans son croquis. Sa jeune paysanne du Harz, avec la grâce simple de ses tresses blondes et la candeur étonnée de ses yeux bleus, est, sans doute, proche parente de l'héroïne du poème de Gœthe; mais Henri Heine ne s'oppose pas à elle comme Faust à Marguerite. Entre Faust et Marguerite, la fusion est impossible, parce que le doute se dresse entre eux; entre Heine et la fille du mineur, il existe, au contraire, un trait d'union : la foi; d'un côté une foi naïve, de l'autre une foi réfléchie dans l'avenir. L'aimante naïveté de la fille du peuple s'unit sans effort à l'enthousiasme d'espérance qui soulève le jeune « Chevalier du Saint-Esprit ». Elle croit aux sorcières et aux nains de la montagne : le poète dont ses doigts caressent la chevelure, n'y croit pas à vrai dire, comme elle, mais comprend ces légendes : il s'y intéresse si bien que, un peu plus tard, nous le verrons faire délicatement

revivre l'esprit de ces croyances populaires. Ce ne sont pas le doute et la foi qu'on voit ici mis en présence; le poète marque seulement d'un trait fin cet éternel contraste qui est, au fond, le caractère original de l'Allemagne : la foi naïve et tendre, en face de la science intrépide; l'âme rêveuse et sentimentale unie à l'âme avide d'action et de progrès. Malheureusement, tous ces traits sont à peine indiqués : Heine n'eut jamais l'occasion de fixer les lignes de cette ébauche. Sa paysanne du Harz eût mérité mieux qu'une cinquantaine de petites strophes. Mais la vie refusa au poète d'autres rencontres aussi naïves qui l'eussent excité à compléter son esquisse. En Allemagne, durant les six années qu'il y devait passer encore, des femmes plus compliquées, moins simples, en tout cas, se sont rencontrées sur sa route; puis, une fois entraîné dans le tourbillon parisien, il a été perdu pour cette inspiration délicate, dans laquelle son goût sévère et son ironie l'eussent probablement gardé de l'exagération sentimentale.

Le court intermède de la *Harzreise* nous évite de passer brusquement des poésies subjectives, dont se compose la première partie du *Buch der Lieder*, aux pièces si largement descriptives de la *Nordsee*. La montagne sert de transition entre le cadre vague de l'*Heimkehr* et le décor précis de la mer. Déjà, à la fin de l'*Heimkehr*, quelques pièces (66 à 87) nous avaient mis sous les yeux une série

de brefs croquis de voyage : nous voyions le poète peu à peu s'intéresser à la vie et en noter les détails. Il lui restait encore une préoccupation de chagrin : mais, lorsqu'il arrive dans le Harz, tout souvenir amer disparaît. La nature grandiose et fraîche fait évanouir de son âme le fantôme obsédant de l'irrémédiable passé; elle lui donne en lui-même une saine confiance. Dans l'*Heimkehr*, il s'écriait déjà, pressentant l'avenir qui s'ouvrait à lui : « Je vis et suis encore plus robuste que tous les morts. » Nous le voyons, dans son voyage du Harz, plus certain encore de sa délivrance. Aux questions que lui pose la jeune fille qu'il tient dans ses bras, il répond par un cri d'enthousiasme et de foi dans la vie :

> ... Jetzo, da ich ausgewachsen,
> Viel gelesen, viel gereist,
> Schwillt mein Herz, und ganz von Herzen
> Glaub' ich an den heil'gen Geist.
>
> Dieser that die grössten Wunder,
> Und viel grössre thut er noch.
> Er zerbrach die Zwingherrnburgen
> Und zerbrach des Knechtes Joch.
>
> Alte Todeswunden heilter,
> Und erneut das alte Recht... [1].

1. Harzreise *Berg, Idylle*, II. — Maintenant me voilà grand ; — J'ai beaucoup lu, beaucoup voyagé ; — Mon cœur se gonfle, et, de tout cœur, — Je crois au Saint-Esprit.

C'est lui qui a fait les plus beaux miracles ; — Il en fera de plus grands encore. — C'est lui qui a jeté bas les Bastilles — Et brisé le joug de l'esclave.

Il guérit les anciennes blessures mortelles — Et régénère le vieux Droit...

Le poète est désormais préparé à comprendre et à goûter les enseignements de calme et d'audace, d'apaisement doux et d'indignation bouillonnante que le spectacle de la mer déposera dans son âme vivifiée.

Dès les premiers vers de la *Nordsee*, nous voyons que la dernière phase de la transformation est accomplie; elle s'ébauchait dans l'*Heimkehr*; elle s'achève ici sans effort. Les morbides dispositions de l'amour navré s'opposaient à l'élan du poète vers la réalité active; la lutte était ardente entre ces deux tendances, et les éclats en retentissaient dans des chocs ironiques : cette lutte, enfin, s'est terminée par la victoire des saines aspirations. Un désespoir maladif emplissait les *Junge Leiden* et l'*Intermezzo*; la *Nordsee*, au contraire, est le cri de triomphe d'un homme bien portant. Ces poèmes révèlent un merveilleux équilibre entre la sensation poétiquement et sainement perçue, et la forme à la fois simple et enthousiaste qui l'exprime. Henri Heine n'atteindra plus jamais, dans sa poésie personnelle, un pareil équilibre. A ce moment précis, son imagination et son cœur se trouvent si normalement d'accord, que l'harmonie éclate, parfaite, dans celle de ses œuvres qui est le plus hostile, en apparence, à l'unité harmonieuse, dans celle qui est le plus insouciante des règles, qui est la plus fantasque et la plus bizarre.

Il ne serait pas impossible de retrouver, dans

le groupement des poésies de la *Nordsee*, les traces d'une composition soigneusement réfléchie, comme celle de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr*. Le premier cycle, moins étroitement personnel que le second, donne une série de tableaux de la mer, tour à tour furieuse ou paisible; par une bien naturelle association d'idées, le poète compare aux mouvements du flot, les mouvements de son cœur. Le souvenir de deux yeux bleus est toujours présent au milieu de ces vivantes peintures marines; aussi, lorsque les vagues se sont apaisées, lorsque, après la brûlante torpeur du calme plat, les eaux deviennent si transparentes, qu'une idéale Atlantide paraît s'y dessiner dans les vertes profondeurs, le poète, subissant l'impression apaisante de la mer, se reporte à ses peines d'amour. C'est alors qu'il s'écrie :

Bleib du in deiner Meerestiefe,
Wahnsinniger Traum...
Und ich werfe noch zu dir hinab
All meine Schmerzen und Sünden,...
Und die Schellenkappe der Thorheit...
Hoïho! hoïho! da kommt der Wind!
Die Segeln auf! Sie flattern und schwell'n!
Ueber die stillverderbliche Fläche.
Eilet das Schiff,
Und es jauchzt die befreite Seele [1].

1. *Nordsee*, I, 11. — « Reste au fond de la mer, — Rêve insensé... — Je jetterai encore vers toi — Toutes mes souffrances, tous mes péchés... — Et la marotte de la folie... — Hoïho! le vent arrive! — Hissez les voiles! Elles clapotent et s'enflent! — Sur la surface calme et dangereuse — Court le navire, — Et mon âme délivrée pousse des cris de joie. »

Son âme, délivrée par la mer, « pousse des cris de joie », et, après ce crescendo final, le premier cycle se termine sur un accord aux vibrations douces et larges, dans lesquelles apparaît une vision de paix céleste[1].

Le second cycle n'offre pas moins d'unité; on pourrait y suivre, depuis le triomphant salut à la mer, le *Thalatta! Thalatta!* du début, jusqu'aux lignes de l'épilogue, le flux et le reflux de la passion du poète. Le salut à la mer libératrice est bientôt suivi d'une reprise en sourdine des motifs de chagrin : le malheureux a fait naufrage comme il faisait voile vers l'île d'amour, et il se voit jeté seul et nu sur la grève :

Schweigt! ihr Wogen und Möwen!
Vorüber ist alles, Glück und Hoffnung,
Hoffnung und Liebe! Ich liege am Boden,
Ein öder, schiffbrüchiger Mann,
Und drücke mein glühendes Antlitz
In den feuchten Sand [2].

Puis il essaye de se tromper lui-même, et de simuler la joie; mais le chœur des Océanides le ramène à la décevante réalité. Sa pensée inquiète effleure de hautes réflexions religieuses ou philosophiques, auxquelles l'invite la course colorée des nuages (*Götter Griechenlands*) ou l'horreur mys-

1. I, 12.

2. *Nordsee*, II, 3. — « Taisez-vous, vagues et mouettes! — Tout est passé, le bonheur et l'espoir, — L'espoir et l'amour. Me voilà jeté sur la grève — Seul et naufragé — Et j'appuie mon visage en feu — Sur le sable humide... »

térieuse de la nuit sur la mer (*Fragen*). Puis, deux croquis nous retracent son retour au port; le premier : *Seekrankheit*, a été supprimé dans le *Buch der Lieder*; quant au second, *Im Hafen*, c'est une des très rares poésies bachiques qu'ait écrites Henri Heine, qui ne buvait pas. Il y peint avec un merveilleux humour l'état d'esprit et d'âme, la *Stimmung* dans laquelle se trouve un voyageur qui vient à peine d'échapper aux affres de la mer, et qui se sent réchauffé d'une gaîté douce par une bouteille de vin du Rhin, au fond du Rathskeller enfumé d'une ville hanséatique. L'*Epilog*, enfin, nous montre une dernière fois le souci de disposition claire qui porte le poète à marquer nettement les articulations de son plan, à séparer ses recueils, et à résumer, au début ou à la fin de chacun d'eux, l'impression dominante sous laquelle il les a composés.

Toutefois, ce n'est pas dans le groupement des pièces qu'il convient de chercher sérieusement ici les secrets de la composition. La *Nordsee* n'est pas un ensemble, un tout poétique aussi complet que l'*Intermezzo* ou l'*Heimkehr* : la preuve en est que chacune des pièces y porte un titre particulier. Chacune de ces pièces a une existence personnelle plus indépendante que celle des lieds qui composaient les recueils précédents. Les lieds que nous avons étudiés jusqu'ici étaient liés étroitement en une série de petits groupes, dont chacun était dominé par un sentiment différent : la joie

d'aimer ou la souffrance de l'amour déçu. C'était cette nuance de sentiment qui, bien définie, donnait à chaque groupe son unité : chacun des lieds n'était qu'une variation du thème principal. Dans la *Nordsee*, au contraire, chaque pièce est, à tout prendre, indépendante de sa voisine. Au lieu de symphonies complexes, elles nous présentent des mélodies détachées qui ont bien, sans doute, çà et là, de vibrants rappels du *Leitmotiv*, mais qui existent chacune pour elle-même. Au lieu d'avoir devant nous un amoureux dont la passion s'exprime par deux ou trois notes toujours reprises, nous nous trouvons en présence d'un esprit mûri, d'une profondeur souriante et dissimulée, qui, en face de la mer, éprouve une série d'impressions non plus accordées sur le même ton sentimental, mais toutes maintenues à une même hauteur de conception. Nous ne voyons plus la joie et le chagrin se superposer en fines touches répétées; mais l'enthousiasme, la dépression, le doute, la préoccupation des hauts problèmes, se succéder, sans autre lien que leur commune noblesse d'origine et leur commune puissance d'expression. L'unité, jusqu'à présent, était d'ordre sentimental; elle est ici d'ordre intellectuel et lyrique.

Cependant, une telle unité un peu vague, à tout prendre, ne suffisait pas à l'esprit éminemment clair et logique de Henri Heine ; il sentit qu'il devait porter son effort de clarté, non plus seulement sur la combinaison d'un groupe entier, mais

sur chacune des pièces en particulier. Rien, en effet, n'était plus nécessaire; comme on l'a fait observer[1], il fallait, à l'intérieur de chaque poésie, d'autant plus de clarté que le rythme était plus arbitraire et plus fantasque. Les rythmes réguliers contribuent, par leur symétrie, à rendre la pensée du poète plus claire et à endiguer les caprices de son développement. Des rythmes libres invitent, au contraire, l'imagination à s'attarder aux fleurs de la route : le poète, libre de la contrainte extérieure des vers, puisqu'il les allonge ou les diminue à son gré, indépendant aussi des exigences logiques que lui imposerait la prose, est tenté de ne rien sacrifier des détails qui le sollicitent. Heine a su éviter ce danger en composant fortement chaque pièce, en n'y exprimant que des idées nettes, et en marquant d'un trait vigoureux les transitions du développement, qu'il prend même soin de séparer par des intervalles typographiques.

Prenons pour exemple la pièce *Die Götter Griechenlands*, qui nous permettra une comparaison avec une ballade de Schiller.

Schiller s'est imposé l'emploi d'une strophe de huit vers. Les idées, chez lui, sont loin de coïncider avec les strophes, puisqu'il y a 16 strophes et seulement trois idées, ou plutôt trois motifs de développement : 1° Au temps où régnaient les

1. W. Bölsche, *H. Heine*, Versuch einer ästhetischen Analyse seiner Werke, p. 97 sq.

dieux de la Grèce, tout était animé; 2° Ce temps est passé, rappelons-le; 3° Hélas, il ne reviendra plus. Le poète emploie 134 vers pour exprimer ces idées peu complexes : il eût pu en employer 500. Alfred de Musset n'a-t-il pas, dans Rolla, montré qu'on pouvait ajouter de beaux vers à ce thème de déclamation si simple? C'est que Schiller, comme Musset, d'ailleurs, ne compose pas ses développements, mais les juxtapose : les deux poètes procèdent par énumération, et, s'ils s'arrêtent, ce n'est pas seulement parce que leur idée est nettement exprimée, mais parce que les mots, les synonymes leur font défaut pour la redire sous une forme nouvelle.

Tout autre est ici le procédé de Henri Heine : au lieu d'énumérer des développements parallèles, il déduit chacune de ses idées de celle qu'il a posée au début. Voici, par exemple, le résumé de la poésie que nous venons de citer : 1° Des images passent au ciel, sur la lune, et donnent l'impression de colossales figures de dieux; 2° oui, ce sont bien des dieux, les dieux de la Grèce; 3° je les contemple (suit une énumération des dieux de l'Olympe, caractérisés chacun par quelque attribut moral qui éclaire la liaison des idées : Jupiter Parricide, qui a été, à son tour, détrôné; Junon, dont la jalousie a été impuissante contre la Vierge, etc.); 4° je ne vous ai jamais aimés, Dieux de la Grèce, mais j'ai pitié de vous, en vous voyant si faibles, et en songeant aux dieux

indignes qui vous ont remplacés ; j'ai presque le désir de combattre pour vous ; 5° vous le voyez, dieux qui avez jadis toujours pris le parti du vainqueur, l'homme est plus généreux que vous, puisqu'il vous défend, bien que vaincus ; 6° par une dégradation lente, la vision reprend sa forme naturelle ; les nuages s'enfuient, et les étoiles, les étoiles éternelles, apparaissent, marquant le retour à la réalité.

On voit avec quelle adresse Heine compose une poésie de la *Nordsee*. Ce qui frappe surtout, c'est qu'il ne perd jamais contact avec la réalité ; même quand il s'élève, comme ici, à de hautes contemplations, il prend soin de nous montrer comment il y est parvenu et comment il s'en détache. Une sensation réelle est toujours à la base de ses poésies ; peu à peu, on voit son imagination passer du réel au rêve coloré ; le rêve s'épanouit alors : c'est un souvenir d'enfance, c'est l'apparition de Poseidon, c'est la vision d'une Atlantide engloutie, de Jésus marchant sur la terre, ou des Dix-Mille découvrant la mer libératrice. Le poète déploie, dans la peinture de ce rêve, toutes les grâces de son génie ; mais il sait y rester sobre. Il semble craindre, en outre, que ses rêveries colorées ne soient prises pour d'arbitraires fantaisies, et il se montre soucieux de les rattacher à la réalité. La sensation réelle d'où elles sont parties doit, tôt ou tard, reprendre ses droits et faire évanouir les formes aériennes du

songe : ce contraste est celui de la vie courante; le poète n'aura garde de l'oublier. Il nous ramène donc, le plus souvent, à la sensation initiale, et il nous y ramène par deux procédés; soit par une lente décomposition des formes de rêve, telle que nous l'observons, par exemple, dans les *Götter Griechenlands*, soit au moyen d'un choc brusque provoqué par un sanglot, comme dans le *Gesang der Okeaniden*, ou par un éclat de rire, comme dans *Poseidon* ou *Seegespenst*.

Une fois de plus, nous constatons ici que Heine compose ses poésies lyriques avec un art consommé. L'unité qui, dans les recueils précédents, dominait des groupes entiers de lieds très courts, se trouve limitée ici à chaque poésie en particulier : elle n'en apparaît que plus nettement. Nous avions vu jusqu'à présent la lutte de deux tendances opposées, l'amour sceptique et la confiance dans la vie, déterminer des ondulations de désespoir et d'ironie dans l'*Intermezzo* et dans l'*Heimkehr*; nous constatons, dans la *Nordsee*, que, des deux tendances hostiles, c'est la seconde qui l'a emporté. Çà et là, nous surprenons bien encore un soupir navré ou un sanglot; mais la douleur amoureuse n'est plus assez puissante pour cacher au poète la vie qui palpite à ses côtés. Cette douleur est très sincère, assurément, et elle nous touche d'autant mieux qu'elle est contenue; mais nous ne concevons plus, désormais, de craintes sur l'avenir moral du poète;

nous sentons que cette grande souffrance n'a pas éteint son énergie, mais qu'elle a trempé son cœur. Il nous apparaît, à cet instant, que Henri Heine est aussi victorieusement maître de sa pensée que de sa forme, et qu'il a atteint le point de parfait équilibre qui marque les heures bénies des grands poètes.

II

LE DÉCOR

Nous venons d'étudier dans le détail la composition du *Buch der Lieder*. La maîtrise du poète éclate dans ses minutieux groupements de souvenirs et dans les savantes oppositions d'effets qu'il emprunte aux amères expériences de sa vie amoureuse. Il a su s'élever au-dessus de la réalité et fondre les sentiments si divers de sa jeunesse en un long cri d'inconsolable désespoir. Toutefois, une révolution profonde s'est opérée en lui, durant les dix années qui séparent les *Traumbilder* de la *Nordsee*; l'adolescent malade, qui ne voyait dans la nature qu'un vaste cimetière, ne se reconnaît guère dans le jeune homme sain et robuste qui chante les louanges des *Douze Apôtres* du Rathskeller de Brême. A ces transformations successives de ses sentiments correspondent, chez le poète, des visions différentes de la

nature. Tant qu'il est absorbé par son chagrin d'amour, la nature n'existe pour lui que dans une sorte de poétique transposition; lui qui sait si délicatement analyser son cœur et faire vibrer en nous, à l'unisson de sa peine, les fibres les plus tendres, semble longtemps n'apercevoir le monde qu'à travers un voile, le « painted veil » dont parle Shelley. Sur ce voile sont dessinés des oiseaux et des fleurs; ces oiseaux sont des rossignols, ces fleurs des roses et des lys. Tout un décor conventionnel et flou apparaît dans les *Junge Leiden* et dans l'*Intermezzo*. Un peu plus tard, dans l'*Heimkehr*, ces formes vagues se précisent; dans la *Nordsee*, elles prennent un relief admirable.

Le décor indécis des premiers vers nous rappelle fréquemment celui du *Volkslied* : ce sont les mêmes indications fugitives, les mêmes comparaisons attendues entre une jeune fille et une fleur, entre les mains blanches et le lys, entre les lèvres vermeilles et la rose, entre les yeux bleus et les violettes ou les étoiles. Si, dans le *Volkslied*, le convenu de ces rapprochements nous frappe moins, c'est parce que les exemples n'en sont pas aussi fréquemment répétés que dans l'*Intermezzo*. Cependant, Henri Heine ajoute à ce procédé populaire un autre élément dont il abuse parfois, mais dont il tire, çà et là, de merveilleux effets : il anime d'une vie propre toute cette nature pâle qui l'environne : les arbres lui

font des signes de compassion, les violettes, à son passage, échangent des sourires, les fleurs se jettent entre elles des regards de fiancées. Les critiques n'ont pas manqué de signaler ce procédé, mais ils l'ont attribué, un peu légèrement, me semble-t-il, à une influence exclusive et nécessaire du Romantisme. La tentation était forte, sans nul doute, de ne faire de Heine qu'un romantique attardé, et d'éviter ainsi une solution de continuité entre deux périodes voisines de l'histoire littéraire. Beaucoup d'esprits, très perspicaces, d'ailleurs, mais un peu prévenus, s'en sont laissés séduire. La critique des trente ou quarante dernières années a tant aimé les solutions simples! Signaler des courants littéraires, des dépendances incessantes entre l'écrivain d'une part, son pays, son temps et ses collègues d'autre part, telle a été la tâche préférée de la génération sous laquelle nous avons étudié. Seulement, à force de s'arrêter au contenant, elle a parfois négligé le contenu : elle nous a intéressés à des groupements artificiels, et elle a oublié, bien souvent, de nous en faire connaître à fond les unités. Certes, un écrivain de génie dépend de son milieu physique et moral; mais il dépend aussi de lui-même, de ses aptitudes et de ses antécédents. Les imitations qu'on peut signaler chez lui n'ont pu s'y développer que parce qu'elles trouvaient un terrain favorable. On soutient que Henri Heine, en composant ses premiers recueils, a subi l'influence irrésistible du

romantisme. Soit, mais on oublie d'ajouter les raisons qui l'y rendaient sensible. Comment se fait-il que ce poète, dont la passion fougueuse et l'ardeur vitale s'opposent si nettement aux pâleurs langoureuses et aux tristesses pensives du Romantisme allemand, ait longtemps employé certains procédés que Novalis ou Tieck n'eussent pas reniés? C'est que la violence même et la netteté aiguë de la passion produisit chez lui le même effet qu'avaient produit chez les Romantiques la défiance vis-à-vis de la passion et la *Sehnsucht* vers une fusion sentimentale de l'homme avec la nature. Des deux côtés, un élément anormal, presque morbide, mais opposé, envahit l'âme des poètes; ceux-ci, à force de tension mystique, ne voient plus les choses dans leurs contours et sous leurs rapports naturels : à force de vouloir se mêler au monde, leur esprit le déforme et le décolore en le percevant. Celui-là, au contraire, tout absorbé par ses sentiments amoureux, ne fait aucun effort pour connaître exactement le monde qui l'entoure : sa passion fougueuse asservit toutes ses perceptions. Les uns voient mal parce qu'ils s'oublient trop eux-mêmes ; l'autre, parce qu'il ne s'oublie pas assez. Le point de départ est opposé, mais l'effet est exactement identique : la nature est également faussée par les poètes qui s'efforcent de la pénétrer au moyen du sentiment, et par celui qui s'en inquiète trop peu pour la considérer autrement qu'au travers de sa passion.

C'est ainsi que nous voyons Henri Heine, incapable de se dédoubler et de sortir de sa douleur subjective pour emprunter au monde extérieur les éléments d'un décor vivant et coloré, imposer au contraire à ce monde les nuances, d'ailleurs très simples, que prennent tour à tour ses sentiments. La nature n'est plus ainsi pour lui le cadre réel où se jouent les scènes joyeuses ou pénibles qui occupent son âme ; c'est le reflet de son chagrin ou de sa gaieté du moment. Malheureusement, cette perpétuelle transfiguration de la nature, après nous avoir charmés, finit par nous lasser. Au début, elle nous semblait toute naturelle : bientôt, elle nous apparaît comme un artifice, et nous sommes tentés de la condamner chez le poète de l'*Intermezzo* comme nous l'avons condamnée chez les poètes romantiques.

Il importe donc de bien distinguer le point de départ des deux écoles. Heine, son tribut payé aux imitations de l'adolescence, n'est pas parti de la conception romantique, mais, au contraire, de la passion subjective, que les poètes romantiques condamnaient. Il n'a point partagé avec eux le rêve grandiose d'une mystérieuse communion entre les êtres vivants et la nature, la sensation trouble, mais généreuse et féconde, des liens épars qui vont des phénomènes aux idées, des choses à l'âme. Il n'a pas connu l'essor qui poussait un Novalis ou un Wackenroder à découvrir les lois subtiles de l'invisible et du divin, pour

s'en pénétrer et pour les adorer : cette diffusion romantique, que nous condamnons seulement parce qu'elle n'a porté aucun fruit, a été tout à fait étrangère au génie de Henri Heine. Au lieu de s'épandre dans les choses, notre poète, dès ses débuts, s'est concentré et fortifié dans sa passion solitaire, exclusive. On ne saurait trop souligner cette remarque : les nombreuses analogies extérieures que nous retrouvons entre Heine et les Romantiques ne doivent point nous égarer. L'imitation, en certains cas, est évidente; l'influence, çà et là, est indéniable, mais, quand on la constate, il faut prendre aussi le soin de noter la différence de conception, et d'expliquer comment s'est préparé le terrain où les semences ont pu germer.

On a décrit et même classé la faune et la flore si vagues du jardin où se joue la tragédie des lieds. Toutefois, les rossignols, les hirondelles, les tourterelles, les roses, les violettes, les lys, qui reviennent sans cesse sous la plume du poète, ne sont jamais l'objet d'une description spéciale; seulement, des sentiments relativement complexes de pitié ou d'ironie leur sont presque toujours attribués. Nous avons fait observer que Heine a toujours soin d'accorder avec sa *Stimmung* du moment l'aspect de la nature; il fait de même pour les sentiments qu'il prête aux plantes et aux oiseaux. Ainsi que le printemps coïncide avec l'éclosion de son amour et que l'automne, en s'effeuillant, en annonce la fin, ainsi les violettes,

les roses et les rossignols savent toujours comprendre l'état de son cœur. Certes, nous nous laissons volontiers bercer à cette féerique harmonie entre l'âme et les choses : elle nous séduit par sa nouveauté et sa câlinerie fraîche; mais, peu à peu, la réflexion nous reprenant, nous nous en lassons, parce que nous la voyons trop violemment contredite par l'expérience de tous les jours. Nous sentons trop amèrement cette souveraine indifférence de la nature que tout le lyrisme de notre siècle a chantée, pour suivre longtemps le poète de l'*Intermezzo* dans ses harmonieuses hallucinations. Il le comprend, d'ailleurs, si bien lui-même, qu'il oppose, dès le début de l'*Heimkehr*, la douleur humaine à la sérénité des choses :

> Mein Herz, mein Herz ist traurig,
> Doch lustig leuchtet der Mai.

Aussi bien, est-il juste d'ajouter que, si le décor occupait une place trop large dans l'*Intermezzo*, le chagrin du poète nous toucherait moins. Les teintes vagues qu'il brosse machinalement sur sa toile de fond, nous aident en effet à comprendre que son œil est trop fasciné par la vision intérieure pour prêter grande attention aux choses du dehors. Ce décor factice peut nous lasser ; mais il sert de subtil rehaut à un désespoir volontairement monotone.

Le décor de l'*Heimkehr* offre beaucoup de ressemblance avec celui de l'*Intermezzo*; mais, à le

regarder de près, il paraît bien qu'il annonce une transformation dans l'esprit du poète. La nature, dans l'*Intermezzo*, n'existait que comme un vague reflet de la passion; ici, nous la voyons se préciser et devenir indépendante. Les chants du début, inspirés par la mer, et les croquis de voyage jetés çà et là parmi les plaintes d'amour, nous montrent que le poète a reconnu la valeur propre de la nature impersonnelle, et qu'il est disposé à lui faire une place dans ses vers. Une poésie comme le : *Wir sassen am Fischerhause*, sert de transition attendue entre les accents de l'*Intermezzo* et ceux de la *Nordsee*.

Une autre tendance assez curieuse s'accuse dans l'*Heimkehr*, après être apparue, çà et là, dans les dernières poésies de l'*Intermezzo*. Il me semble reconnaître que, probablement sans s'en douter, Heine éprouve peu à peu le besoin plus net de donner à chacune de ses pièces une place déterminée dans l'espace et dans le temps. Une phrase, un vers ou seulement un mot nous indiquent l'heure et le lieu où se développe la réflexion qui nous est présentée. Le monde extérieur commence ainsi à se distinguer des fluctuations du monde intérieur, tout en les accompagnant dans leurs moindres mouvements. L'indépendance du décor est consacrée par la phrase ou le mot coloré qui, au début de chaque pièce, en fixe la nuance présente. Pour accorder au paysage la place qu'il mérite à côté de l'analyse senti-

mentale, Henri Heine n'aura plus qu'à suivre jusqu'à ses extrêmes conséquences le procédé qu'il inaugure ici : il franchira ce pas dans la *Nordsee*.

J'ai noté les principales pièces de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr* où l'on peut relever une telle indication de temps ou de lieu ; je n'ose, toutefois, citer toutes ces phrases, tant elles sont peu différentes les unes des autres. Sauf de rares exceptions, le cadre choisi est celui de la nuit, de l'automne ou de la tempête : *Die Nacht war still — Herbstnacht und Regen und Wind — Der Herbstwind rüttelt die Baüme. — Die Abendnebel kumen. — Der Sturm spielt auf zum Tanze — Still ist die Nacht — Mag da draussen Schnee sich türmen*, etc., etc. [1]. Rien ne convient mieux à la mélancolie qui court à travers les deux recueils.

Le décor tient, en somme, une place minime dans les premiers recueils du *Buch der Lieder*. Défiguré par la passion ou bien esquissé d'un trait fugitif pour fixer le moment où une impression s'est produite, il n'est jamais l'objet d'une étude spéciale. Son principal rôle consiste à donner, au début d'un grand nombre de pièces, une sorte d'accord fondamental dont le poète ne

1. Voici la liste des poésies qui peuvent servir d'exemple : *Intermezzo* (1), 9, 28, 32, 33, 37, 38, 42, 43, 45, 50, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 64. On voit que la tendance ne se dessine pas dès le début : le n° 1 est une addition postérieure.

Heimkehr, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 28, 29, 40, 49, 50, 51, 60, 67, 69, 70, 71, 72, 83, 85, 86, 87.

s'inquiète plus, dès qu'il y a comparé les vibrations de son propre sentiment.

Dans la *Nordsee*, tout change. Une révolution complète s'est opérée dans la manière du poète; les tendances indécises par lesquelles semblait s'ébaucher l'indépendance du décor, sont enfin réalisées. Le décor n'est plus seulement libéré de toute servitude : il est devenu un des éléments essentiels du poème. Les nuances du paysage ne servent plus à dater une sensation; c'est au contraire la sensation qui sert à organiser et à « situer » la variété des aspects qu'offre le mouvant paysage de la mer. Dans l'*Heimkehr*, l'automne, le clair de lune, la nuit, la forêt, la tempête, le soleil, paraissaient timidement au début des poèmes, comme résonnent quelques accords avant l'exécution d'une symphonie. Dans la *Nordsee*, au contraire, c'est la nature qui emplit les poèmes de ses palpitations, tandis que la réflexion ou le sentiment qui doivent en coordonner les aspects divers, n'apparaissent qu'en de discrets rappels du *Leitmotiv*.

Les exemples sont aisés à trouver. Dès la seconde pièce, *Abenddämmerung*, un seul vers suffit pour nous peindre l'état d'esprit du poète et pour expliquer son retour aux souvenirs de la petite enfance : ce vers est comme la clef de toute la description qui le suit :

Ich sass *gedankenbekümmert* und *einsam*.

Dans *Sonnenuntergang*, l'impression de pitié humaine qui domine la querelle des dieux est discrètement exprimée par ces mots :

> Ich aber der Mensch,
> Der Niedriggepflanzte, der Todbeglückte,
> Ich klage nicht länger [1].

On pourrait répéter ces observations à propos de toutes les pièces de la *Nordsee*. Mais il importe surtout de signaler, sans s'y attarder, combien ces rappels de la pensée principale sont habilement calculés pour donner à chaque poème une unité et une clarté d'autant plus nécessaires que le rythme est plus libre et le décor plus changeant.

Henri Heine est le premier poète allemand qui ait chanté la mer; sa *Nordsee* n'est pas seulement la plus belle page qu'il ait écrite, mais encore un des chefs-d'œuvre les plus incontestés et les plus originaux du lyrisme allemand. L'honneur d'avoir révélé les inspirations que pouvait suggérer la mer a valu au poète bien des attaques. Tandis que ses partisans exagéraient la gloire de son invention, ses adversaires croyaient pouvoir la nier en la ramenant à l'humble niveau d'une rencontre fortuite. Comment, en effet, pardonner à un Juif d'avoir découvert à l'Allemagne une source d'inspiration que les meilleurs de ses

1. *Nordsee*, I, 3, 53, sq. — Mais moi, l'homme, — L'être planté si bas, doté de la mort bienheureuse, — Je cesse de me plaindre.

poètes, et Gœthe lui-même, avaient oubliée? De part et d'autre, on a négligé d'aller au fond du débat, parce qu'on s'est laissé guider par le vain désir d'opposer Gœthe et Heine. Certes, la part du hasard est grande dans le choix du sujet de la *Nordsee* : sans les bains de mer qu'il dut fréquenter à diverses reprises, et sans son oncle qui lui fournit le moyen de faire séjour à Cuxhaven, à Norderney et à Helgoland, il est possible que d'autres sujets eussent sollicité notre poète. Mais, chaque année, de nombreux poètes avaient profité, eux aussi, du « hasard » des bains de mer, sans que, pourtant, ils eussent songé à en tirer parti. Il semble donc que le pur hasard d'une rencontre avec la mer, joint au talent poétique, n'explique pas, à lui tout seul, la nouveauté de l'inspiration de Henri Heine. Il a fallu quelque chose de plus ; il a fallu, nous l'avons dit, que la mer apparût au poète au moment précis de son évolution morale où il était le plus apte à en goûter les séductions.

On s'étonne que Gœthe, qui a tout chanté, n'ait pas chanté la mer ; on rougit presque de constater que lorsqu'il l'aperçut pour la première fois, à Venise, il ne lui ait consacré que quelques lignes banales. Je ne vois pourtant rien là de bien surprenant. Un poète n'est pas, à toutes les étapes de son développement, également sensible aux impressions extérieures. Gœthe ne s'est pas développé comme Heine, du dedans au dehors,

mais, au contraire, du dehors au dedans : à mesure qu'il a mûri, la nature extérieure a pris moins de place dans son œuvre. Durant les années de sa précoce maturité, il avait joui, avec la puissance de sa merveilleuse organisation sensitive, de toutes les séductions dont la nature l'avait comblé. Son adolescence et sa jeunesse furent une école tellement variée qu'il n'eut qu'à suivre sa pente pour y puiser des impressions d'une richesse et d'une diversité incomparables. Sauvegardé de bonne heure par son génial égoïsme contre l'envahissement excessif des passions de l'amour, il prit au spectacle de ce monde séduisant et changeant, un plaisir sans mélange. Mais, d'assez bonne heure, il éprouva le besoin de coordonner ces impressions multiformes; désespérant de réduire à une forme d'art *complète* les aspects fugitifs de cette nature dont il avait tant joui, il voulut essayer de porter son effort sur le monde intérieur, aussi varié, aussi souple que l'extérieur, mais bien plus logique, et surtout bien moins brutal dans ses solutions. Après avoir vécu quinze ans en contact artistique avec les réalités de la vie, il fut amené à les abandonner pour tenter l'essai d'un art plus pur et plus complet dans le domaine de la réflexion. A la tragédie de la passion succède alors chez lui la tragédie de la conscience, à Werther, Iphigénie en Tauride. Or, c'est précisément vers l'époque où s'achevait chez Gœthe cette pénible transition et où il reprenait en mains l'enfant de sa douleur,



son « *Schmerzenskind, Iphigenie* », que la mer lui apparut pour la première fois, vers la fin de l'année 1786. Il était naturel que le nouveau spectacle qui lui était offert le frappât moins par son charme fantasque, que par sa majestueuse grandeur. Il ne songea pas à chanter la mer pour elle-même, parce que son esprit était alors penché sur le monde intérieur; mais sa contemplation intime subit certainement l'influence de la vision grandiose. S'il ne composa pas de lieds à la mer, il écrivit du moins, çà et là, une phrase où se reflétait l'infini de l'horizon marin. Aurait-il fait murmurer à son Iphigénie l'admirable vers :

Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

s'il n'avait jamais lui-même rêvé au bercement des lames?

Chez Henri Heine, l'évolution s'est faite en sens inverse : le subjectivisme de l'adolescence a fait place, dans la jeunesse mûrie, au sentiment des réalités. Voilà pourquoi le poète a si fortement subi l'influence du grand spectacle de la nature qui lui apparut alors. Il eût chanté sans doute la montagne, si, à ce moment, les médecins l'avaient envoyé en Suisse et non pas à Norderney. Ce qui est fortuit, peut-être, c'est le choix de la mer comme sujet précis; mais il était inévitable que, à ce moment même, Heine, mis en face d'une apparence grandiose de la nature, fût subjugué par elle, et qu'il la chantât.

Comment, d'ailleurs, ne pas comprendre l'enthousiasme du poète pour la mer libératrice et consolatrice? C'est à elle qu'il devait la santé physique; c'est elle aussi qui, par sa réalité mouvante, achevait de dissiper les fantômes de chagrin qui jusqu'ici l'avaient harcelé. Nul n'était, d'ailleurs, plus capable que le nerveux et changeant poète de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr*, d'exprimer l'éternelle variété des couleurs, des formes et des sons marins. La mer était changeante comme son talent fait de contrastes, et les variations en étaient brusques, ainsi que ses accès de tristesse ou d'ironie : il devait, plus qu'un autre, la comprendre et l'aimer. Délivré de ses douleurs physiques et presque consolé de son chagrin d'amour, maître de sa forme et de sa pensée, il pouvait se donner entièrement à la contemplation des vagues, sans craindre de s'en laisser absorber au point de n'être plus capable de l'exprimer dans une forme d'art. C'était, d'ailleurs, il faut l'avouer, une hardiesse singulière que se mesurer à un pareil décor sans avoir jamais essayé ses forces autrement qu'en dessinant des fleurs vagues sous la vague lumière d'un clair de lune. Pourtant, le succès fut merveilleux. Sans doute, en trouvant, çà et là, parmi les lieds de l'*Heimkehr*, des eaux-fortes très poussées, comme l'intérieur de forestier (5) ou la petite vieille avec sa lanterne (29), nous avions bien deviné que le jeune poète sentimental pouvait devenir un maître réaliste : mais nous

n'aurions jamais pu prévoir la puissance de naturalisme poétique qui éclate dans la *Nordsee*.

Le décor, qui prend ici une importance capitale, invite le poète à concentrer sur les formes visibles, sur la mer et sur le ciel, l'attention qu'il a réservée jusqu'à présent aux mouvements de son cœur. Toutefois, la pensée n'est pas négligée dans ces admirables fresques. Le chagrin d'amour éclate encore dans de nocturnes rêveries sur la grève, et les réflexions les plus hautes alternent avec les abattements et les reprises d'espoir amoureux. Seulement, un équilibre parfait existe ici entre l'idée et le cadre où elle est présentée, de sorte que tous deux se font mutuellement valoir. L'état de la mer est comme la mesure de la réflexion du poète; son âme s'est si bien identifiée avec le flot que, durant le calme plat, elle s'assoupit comme lui et n'est plus capable de rien noter, sinon le fugitif croquis d'une scène poissée de goudron, sur le pont du navire [1]. Il lui faut l'excitation d'une forte brise ou de la tempête pour qu'elle déploie ses ailes et s'élève à des contemplations victorieuses. Le mouvement de la mer vivifie cette âme, hier encore si maladive, et il en rythme les pulsations.

Ce n'est pas seulement *la* mer que Heine a chantée, c'est surtout la *Mer du Nord*, la mer grise, « *das silbergraue Weltmeer* », dont il per-

1. Meeresstille.

çoit si bien la grandeur farouche et mystérieuse. Cette mer, qui a bercé les rêveries des peuples du Nord, lui apparaît dans une impénétrable et suggestive majesté; en face d'elle, il se sent comme obsédé de légendes : contes charmants, vieux comme le monde, ou bien souvenirs mystérieux et sanglants; et, devant ses yeux, se lèvent alors des visions resplendissantes. Pour la décrire, il emploie tout d'abord le même procédé que dans l'*Intermezzo* : il en personnifie tous les êtres et prête un corps et une âme aux silhouettes indécises des vagues. Mais, cette fois, le procédé, loin de nous lasser, nous repose, parce qu'il donne une forme nette aux rêves qu'éveille en nous le souvenir de la mer. Le poète a grand soin, d'ailleurs, de ne jamais, même dans ses plus hardies évocations, perdre le contact avec la réalité. Il parle de « coursiers d'un vert noirâtre, avec des crinières d'argent », mais aussitôt, il leur donne leur vrai nom de vagues :

> Wie schwarzgrüne Rosse mit silbernen Mähnen,
> Sprangen die weissgekräuselten Wellen (II, 8).

Il présente le vent du Nord comme une créature humaine, informe et d'humeur bizarre; mais il oppose à cette apparition les contours précis d'une scène d'intérieur (I, 4). Il nous montre les souffles de la tempête sous la forme d'infernaux musiciens, agiles compagnons d'Eole; mais, à côté d'eux, il nous fait voir le pilote, balancé d'un

pied sur l'autre, et considérant avec attention la boussole, « cette âme tremblante du navire » (II, 2). Il nous présente les nuages comme « les informes et grises filles de l'air puisant l'eau de la mer dans des seaux de brouillard, que péniblement elles traînent et traînent pour les reverser dans les flots [1] »; mais, aussitôt après, une vision nette de femme s'oppose à cette évocation brumeuse. A toutes les métaphores, à toutes les personnifications que se permet l'enthousiasme du poète, s'opposent des détails réalistes. Nous mesurons de la sorte la portée de notre élan; nous savons que nous ne serons jamais entraînés trop loin de terre, ni jusqu'aux frontières du mauvais goût. En même temps, ce perpétuel mélange de la réalité et de la vision agrandie fait que nous ne distinguons pas toujours nettement la ligne qui les sépare. Grâce au détail familier que nous avons tous observé comme lui, le poète s'assure notre confiance; il en profite pour nous entraîner un instant sur les ailes de la fantaisie. A peine nous sommes-nous aperçus de sa ruse et commençons-nous à nous inquiéter, que, déjà, il nous a ramenés par un mot à la réalité de la sensation. Les vers coulent ainsi, dans une perpé-

1. Und über mich hin ziehen die Wolken,
Die formlos grauen Töchter der Luft,
Die aus dem Meer, in Nebeleimern,
Das Wasser schöpfen,
Und es mühsam schleppen und schleppen,
Und es wieder verschütten ins Meer... (I, 3.)

tuelle alternance d'enthousiasme et d'observation nette, et nous nous laissons emporter à leur ondulation, comme nous ferions au bercement des flots.

Henri Heine est très sensible aux couleurs de la mer, mais il ne les détaille pas; ou plutôt, il n'en note presque jamais la nuance fondamentale; il se contente de fixer d'un mot les reflets fugitifs qui passent à la surface. Il note ainsi, avec persistance, la sensation de blanc que lui donne la crête des vagues qui déferlent [1], ou bien il fixe, soit les reflets du ciel sur la mer [2], soit l'aspect sombre des profondeurs [3]. La mer, cette changeante Mer du Nord, nous est ainsi représentée obstinément sous les trois aspects les plus fréquents de sa surface : le blanc de l'écume, l'or fondu du soleil reflété, le noir vert des vagues sous la tempête.

Si l'on peut tirer de ces exemples une conclu-

1. Weisse Wellen (I, 2 et II, 4); weisse Meerkinder (I, 4); weisser Tanz der Wellen (I, 6); weisse Wasserberge (I, 8); weisse Wellenrosse (II, 2); weissgekräuselte Wellen (II, 8).

2. Die Sonne... warf Glührothe Streifen auf das Wasser (I, 2); Die Sonnenlichter spielten Über das weithinrollende Meer (I, 5); Ihre Strahlen Wirft die Sonne auf das Wasser, Und im wogenden Geschmeide Zieht das Schiff die grünen Furchen (I, 9); Die Sonne goss eilig herunter Die spielenden Rosenlichter (II, 1); Die wogenden Wasser sind schon gefärbt von der dunkeln Nacht, Nur noch die Abendröthe Überstreut sie mit goldnen Lichtern (II, 4); Abendlich blasser wird es am Meer (II, 5); Vollblühender Mond! In deinem Licht Wie fliessendes Gold erglänzt das Meer (II, 6); Die Rose des Himmels, die feuerblühende, Die freudvoll im Meer sich bespiegelte (II, 8).

3. Schwarze Abgründe (I, 8); schwarzgrüne Rosse (II, 8); der schwarze Busen der Riesenwelle (Seekrankheit).

sion, c'est, sans doute, la suivante : le poète ne cherche jamais à peindre la mer dans le détail de ses aspects; il veut seulement la prendre pour cadre de ses tableaux. Au lieu d'y étudier les dégradations des nuances, comme eût fait un peintre, et comme ferait aujourd'hui, sans doute, un écrivain descriptif, il se contente de saisir rapidement une couleur frappante sur laquelle se détache la scène qu'il veut traduire. Il renonce donc courageusement aux adjectifs colorés, et sa palette peut, de la sorte, se contenter de trois tons simples.

Comment se fait-il donc qu'avec ces moyens limités, Henri Heine soit parvenu à donner de la mer une impression aussi vivante? C'est que, justement, s'il renonce à étudier ce qu'il y a de plus extérieur et de plus fugitif dans son aspect, c'est-à-dire la symphonie des nuances, il reporte tout son effort sur la peinture de ce qui est plus vivant et plus saisissable : le mouvement et le bruit. Au lieu donc de peindre avec des adjectifs, il peint avec des substantifs et des verbes. La mer ne nous est pas présentée comme une surface colorée de tons multiples et tendres, mais, avant tout, comme un *être* bondissant et bruissant.

Les mouvements du flot sont exprimés dans la *Nordsee* avec une vérité saisissante à laquelle concourent les effets du rythme et le choix des mots. L'arrivée incessante des vagues, perçues

dans le lointain, grâce à leur crête blanche (I, 2); le frisson nocturne des flots[1]; les lames qui bondissent sous le vent[2]; la mer calme qui roule dans une ondulation lente sur la baie[3]; les vagues qui se cabrent furieuses, en montagnes liquides, et tout à coup s'effondrent et glissent[4]; bref, toutes les attitudes de la mer, toutes les phases de sa vie remuante, incessante et confuse, sont reproduites dans ces poèmes. Heine n'a pas dessiné un modèle immobile, il l'a montré vivant et respirant.

Ce sont les mouvements du flot qui, dans l'ordre des sensations visuelles, ont surtout captivé l'œil du poète; il s'est, en outre, arrêté avec prédilection aux sensations auditives. Dans ce bruissement énorme et éternel, il a distingué des voix et des sons d'instruments; et ces bruits ont toujours été d'accord avec sa pensée du moment; il semble même qu'ils lui aient souvent suggéré une nuance de sentiment qui fût en harmonie avec leurs accents. Le chant des flots est analysé dans un grand nombre des poésies de la *Nordsee*, et, presque chaque fois, la sensation auditive aboutit à une vision ou à un souvenir coloré qu'elle semble avoir évoqué. Le secret de la composition de l'*Abenddämmerung*, par exemple,

1. *Das weitaufschauernde Weltmeer*, I, 3.
2. *Hoch aufspringen und jauchzen — Übermuth berauscht*. I, 4.
3. *Das weithinrollende Meer*, I, 5.
4. *Die Well'n, Wutschäumend und bäumend, — Türmen sich auf, und es wogen lebendig — Die Weissen Wasserberge*, I, 8.

consiste dans la suggestion d'une sensation visuelle par une sensation auditive.

> Ein seltsam Geräusch, ein Fluchen und Pfeifen,
> Ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen,
> Dazwischen, ein wiegenliedheimliches Singen.
> Mir war als hört' ich... etc. [1].

Dans *die Nacht am Strande*, le bruit du vent suggère au poète les souvenirs de l'Edda; plus loin (I, 7), le bruit des vagues lui murmure des conseils; au milieu de la tempête, il distingue des sons de harpe, et il croit apercevoir une femme debout sur la tour d'un château (I, 8); plus loin, le bruit de la mer sur la grève achève d'évoquer le souvenir des Dix-Mille (II, 1); une autre fois, le murmure de la mer fait se lever de son souvenir des rêves oubliés (II, 3).

Couleurs, formes en mouvement, voix de la mer, le poète a tout mêlé dans de subtiles proportions. La couleur des flots, presque toujours la même, blanche, dorée ou vert noir, sert de fond; les mouvements et les bruissements s'en détachent à tour de rôle, et projettent sur elle leur infatigable variété. Mais, pour que le tableau de la mer fût complet, il ne suffisait pas d'y ajouter quelques merveilleux croquis de nuages

1. I, 2. « Des bruits étranges : des jurons, des coups de sifflets, des rires, des murmures, des soupirs, des mugissements de tempête, et, parmi tout ce vacarme, un chant aux accents pénétrants comme ceux d'une berceuse. Il me sembla *entendre* alors... » Le poète croit *entendre* des récits comme ceux qui ont bercé son enfance; mais, bientôt, il *voit* le décor dans lequel il les écoutait.

et de ciels; il fallait, en outre, peupler le désert d'eau, « *die Wasserwüste* ». Heine n'y a pas manqué. L'homme est partout présent au milieu de cette nature agitée, bruissante, pointillée de blanc par les lames qui moutonnent et par les vols criards de mouettes. Tantôt, c'est une théorie de pêcheurs qu'on y voit passer :

Wie Schwänenzüge schifften vorüber
Mit schimmernden Segeln die Helgolander,
Die kecken Nomaden der Nordsee[1].

Tantôt, ce sont les Dix-Mille dont la joie bruyante retentit au bord de la mer libératrice; tantôt c'est une vision d'Atlantide hollandaise qui transparaît au fond des eaux; tantôt, enfin, c'est le navire, le vaillant petit voilier, secoué par la tempête, maltraité par les coups de mer, et qui peine sur les lames comme une créature animée :

Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgähnende Flutabgründe[2]
... Unterdessen kämpft das Schiff
Mit der wilden wogenden Flut;
Wie'n bäumendes Schlachtross, stellt es sich jetzt
Auf das Hinterteil, dass das Steuer kracht,
Jetzt stürzt es kopfüber wieder hinab
In den heulenden Wasserschlund,
Dann, wieder, wie sorglos liebematt.
Denkt es sich hinzulegen
An den schwarzen Busen der Riesenwelle,
Die mächtig heranbraust,

1. II, 8, 21. Comme des vols de cygnes, passaient sur leurs barques — Aux voiles étincelantes, les Helgolandais — Les hardis nomades de la mer du Nord...
2. I, 8.

Und plötzlich, ein wüster Meerwasserfall,
In weissem Gekräusel zusammenstürzt
Und mich selbst mit Schaum bedeckt [1].

La peinture du décor est achevée, lorsque le poète parvient à réaliser de pareils traits. Tout s'est uni pour en préciser les contours. Dominée par des préoccupations morales et philosophiques, la description a su pourtant se maintenir au ras des lames pour s'élever avec elles, de temps à autre, en de furieux élans, sous le souffle de la tempête. La mer a été saisie sous ses aspects les plus changeants et les plus durables, dans son charme le plus attirant, dans tous ses caprices hurlants et bondissants. Des dieux et des femmes ont tour à tour personnifié cette foule tumultueuse des éléments; des rêves d'espoir, des soupirs de chagrin ont interrompu çà et là le bruit de la mer, et un profil angélique s'est dessiné sur le fond mouvant du décor sombre tacheté de blanc. Le *Buch der Lieder*, commencé dans la nuit, au milieu d'apparitions irréelles, s'achève ici dans un épanouissement de lumière et de vie follement bruissante.

1. *Nachlese*, II, 32. — « Et le frêle navire les escalade — Avec une hâte pénible — Puis tout à coup il s'effondre — Dans de noirs abîmes béants — ... Cependant, le navire lutte — Avec les flots furieusement agités; — Comme un cheval de guerre, il se cabre; tantôt il se dresse — Sur son train de derrière, à en faire craquer la barre, — Tantôt il s'élance tête baissée — Dans l'abîme hurlant des eaux, — Puis, comme insouciant et las d'amour, — Il songe à s'abandonner — Sur la noire poitrine d'une vague géante — Qui s'approche avec un mugissement, — Et tout à coup, en méchante cascade, — S'écroule dans un bouillonnement blanc, — Et m'asperge d'écume. »

III

LA LANGUE

En étudiant de près la composition du *Buch der Lieder*, nous avons vu se dessiner quelques-uns des caractères les plus éminents et les plus nouveaux que présente ce recueil : la brièveté des poésies, le lien qui unit en groupes bien déterminés les pièces d'une même subdivision, et enfin l'ironie qui se mêle aux effusions sentimentales. Nous avons montré que ces caractères étaient solidaires les uns des autres, et qu'ils dépendaient, en dernière analyse, d'une conception originale de la vie et de l'art. Il nous reste à étudier la forme extérieure dans laquelle ils s'expriment, et à en montrer l'influence sur la langue et sur le rythme du *Buch der Lieder*.

Toutefois, il nous faut ici modifier quelque peu notre méthode d'investigation. Nous avons prétendu, jusqu'ici, nous borner à étudier la psycho-

logie du poète, pour y trouver les causes profondes de ses conceptions, et nous avons presque paru ignorer que Henri Heine n'a pas écrit au fond d'une solitude, mais qu'il a pris, au contraire, une part active au mouvement littéraire de son époque. Nous avons eu, chemin faisant, l'occasion de nous expliquer sur ce point et d'avouer que nous renoncions à la facile satisfaction de construire de toutes pièces l'histoire morale d'un grand poète en ne nous servant, comme matériaux, que de l'étude de son milieu et de ses contemporains. Cette méthode, contestable même pour un homme dont on aurait noté heure par heure les lectures et les conversations, nous semble parfaitement vaine si on l'applique à un poète fantasque dont nous ne savons presque rien, sinon ses œuvres et quelques bons mots. C'est en lui-même que nous avons cherché les causes de son attitude intellectuelle et morale : nous n'avons pas voulu nier par là qu'il eût subi des influences formelles (nous avons même indiqué la plus importante, celle du *Volkslied*) ; mais, au lieu de faire du poète le plus original de l'Allemagne contemporaine un produit nécessaire de son entourage, nous avons tenté de montrer comment s'était peu à peu préparé en lui le terrain si propice où germèrent les influences incontestables qu'il a subies. Il convient maintenant, sinon de faire leur part à ces influences, au moins d'en signaler l'importance apparente. Nous disons apparente, car on

ne peut jamais préciser, en littérature, jusqu'où s'étend l'action d'un écrivain sur un autre : elle s'exerce souvent sur un domaine où nul ne songe à la chercher, et, plus d'une fois, on a pu signaler des concordances d'idées, de formes et de mots qu'on a prises pour des réminiscences, et qui n'étaient cependant que des rencontres purement fortuites.

Le *Buch der Lieder*, ce livre si profondément original, ne contient peut-être pas de pièce qui, par un mot, un tour de phrase ou une coupe de vers, ne rappelle à une mémoire sagace quelque passage d'un autre écrivain. Je n'ai pas plus la naïveté de me dissimuler ces rapprochements, que la prétention d'en faire une arme contre le poète. Quelques critiques ont passé de longues heures à noter ces concordances, et, dans leurs articles, Henri Heine nous apparaît presque comme un mélange subtil de Bürger [1], de E. T. A. Hoffmann [2], de Gœthe, de Wilhelm Müller [3], de Novalis, de Fouqué, de Chamisso, de Uhland, de Brentano,... et d'autres peut-être.

1. Le souvenir de Bürger domine les *Traumbilder*. Certaines concordances d'expression et de rythme sont frappantes. Cf. K. Hessel, *Zeits. für d. deut. Unterricht*, III, 52, et *Köln Zg*, 1887, n° 146, I, et surtout : *Bürgers Gedichte*.

2. L'influence de E. T. A. Hoffmann est surtout sensible dans les derniers *Traumbilder*, où l'on retrouve des souvenirs des *Elixire des Teufels*. Cf. H. Keiter, *H. H.* Koln, 1891, p. 25 et *passim*.

3. Heine a, dans une lettre, déclaré à W. Müller qu'il lui devait le rythme de l'*Intermezzo*. Il suffit de feuilleter les

Certes, la plupart de ces rapprochements sont, de l'aveu de tous, purement superficiels; on retient toutefois, parmi ces noms, celui d'un poète dont on veut faire l'inspirateur de Henri Heine : je veux parler de Brentano. Wilhelm Scherer est le premier qui ait insisté longuement sur les analogies que présentent les deux poètes [1]. Ces analogies sont évidentes, sans doute, et, çà et là, fort curieuses. Le tort de Scherer a été, non pas de les relever soigneusement, mais d'en tirer des conclusions hâtives : la critique se contente trop aisément, par tout pays, d'une ressemblance extérieure entre deux écrivains pour affirmer que l'un a inspiré l'autre. Nul doute que Heine n'ait lu, et, souvent, peut-être, repris consciemment certains motifs et certains procédés de Brentano [2]. Mais a-t-on bien le droit d'affirmer qu'il faille chercher dans Brentano le secret de l'ironie sen-

poésies de W. Müller pour y retrouver des mots et des phrases qui rappellent le *B. d. L.* On en trouvera une liste dans l'article de M. Hessel, *Zeitschrift für den deut. Unterricht*, III. p. 59 sq.

1. *Literatur Geschichte.* 10e éd., p. 662 sq.

2. Cela est sûr, tout au moins pour la *Lorelei.* L'inventeur de cette légende est Brentano. La ballade qu'il lui a consacrée se trouve dans la seconde partie de son roman *Godwi* (1801) et est reproduite dans tous les recueils de ses poésies choisies. La ballade a 25 strophes. Un certain Nicolaus Vogt écrivit en 1811 l'histoire de cette prétendue légende. En 1821, le Cte de Lœben lui consacra également un poème que Heine a certainement connu. Dans les années *cinquante*, le comte Adolphe de Nassau résolut d'élever sur le rocher de Lurley, au bord du Rhin, une statue de la célèbre sirène. La science allemande découvrit à ce moment que la légende ne remontait pas au delà de Brentano. On sourit encore.

timentale qui s'épanouit dans le *Buch der Lieder*? On affirmait sans preuve que les premiers Romantiques avaient inspiré au poète de l'*Intermezzo* l'emploi d'un décor vague et d'une nature transfigurée; est-il beaucoup plus sûr que le second Romantisme lui ait inspiré le caractère le plus original de sa manière : le mélange de l'enthousiasme et du scepticisme, la *Selbstparodie*, en un mot? La première partie de cet ouvrage, si elle est admise, réfute une pareille supposition. Les arguments de Scherer sont d'ailleurs bien faibles; il semble voir dans ce fait que Heine, comme Brentano, fut d'abord destiné au commerce, une explication des dissonances qu'ont aimées ces deux poètes : « Le choc de deux mondes si différents, écrit-il, du monde matériel où ils vivaient et du monde poétique où vagabondait leur imagination, ce contraste entre le fini et l'infini, a dû exercer une action violente sur le caractère de Heine comme sur celui de Brentano. » Sans doute, une sensibilité aussi aiguë que celle de Heine ne traverse pas impunément des milieux qui s'opposent; pourtant, le sentiment de pareils contrastes doit-il nécessairement s'exprimer par l'ironie? L'exemple de Freiligrath suffirait à nous prouver qu'il n'en est rien. On ajoute que Brentano avait le mauvais goût de terminer des récits fort sérieux par des exclamations bouffonnes, comme : « Vous savez, j'ai faim! » ou bien : « Sont-elles sottes, ces jeunes filles, elles m'ont cru sur

parole! » et l'on veut trouver là l'origine des dissonances qui déparent tant des plus tendres lieds de Henri Heine. Pourtant, si l'on veut soutenir que Heine ait imité de parti pris le procédé que l'on signale chez Brentano, encore faut-il admettre qu'il était, par nature, disposé à la bouffonnerie : c'est un cercle. J'ajoute, d'ailleurs, qu'il est peu vraisemblable que notre poète ait, par pur caprice, gâté d'un mot brutal ou d'une exclamation ironique la *Stimmung* produite par telle de ses poésies. Si l'on fait de lui un poète uniquement préoccupé de l'effet, on ne saurait admettre qu'il ait, sans raison majeure, gâté l'effet produit : si son but n'avait été que de plaire, il eût, tout au moins, écouté les critiques, et retranché de la seconde édition les passages mal accueillis dans la première. Il ne l'a pas fait; c'est, apparemment, que la chute ironique de certaines poésies traduisait fidèlement pour lui le combat qui se livrait dans son cœur. Brentano a bien pu lui donner çà et là un exemple utile ou piquant; il ne lui a pas servi de maître.

Les caractères bien définis que nous avons trouvés dans la composition du *Buch der Lieder* n'ont pu être modelés complètement sur aucun des poètes qui ont précédé Henri Heine. A tous, celui-ci a emprunté quelque mot, ou quelque tour de phrase; mais ses qualités, comme ses défauts, sont bien à lui et c'est dans sa conception de la vie, beaucoup plus que dans ses modèles, qu'il en

faut chercher l'explication. L'histoire littéraire qui fait des rapprochements ne doit pas ici remplacer la critique : elle doit seulement la soutenir et l'illustrer.

Les pages que l'on vient de lire devaient, à mon sens, précéder l'étude de la forme extérieure du *Buch der Lieder*, parce qu'elles la préparent : c'est là, en effet, que l'on peut relever à coup sûr des traces d'influences et d'imitations. Chez un poète, la conception de l'art n'échappe pas, sans doute, aux influences mystérieuses, aux grands courants de pensée ou de foi qui soulèvent et entraînent toute sa génération; mais mille éléments personnels interviennent qui modifient cette conception. Par sa langue, au contraire, le poète se rattache sans intermédiaires au milieu dans lequel il a grandi.

*
* *

La langue et le style du *Buch der Lieder* offrent deux sortes de caractères qu'il importe de bien distinguer : les caractères communs à toutes les parties du volume, et ceux qui sont propres à chaque recueil partiel. Il est évident que ces poésies, dont quelques-unes ont été écrites à dix ou douze ans d'intervalle, ont une certaine ressemblance extérieure, mais présentent aussi bien des traits qui les distinguent. On ne pourrait, par

exemple, vouloir appliquer à la *Nordsee* toutes les observations qu'auront suggérées les *Junge Leiden*.

Les caractères généraux les plus frappants de cette langue sont : la *simplicité*, le *ton populaire* et le *réalisme*. La simplicité — on pourrait presque dire : la nudité — de la langue et du style est telle dans le *Buch der Lieder*, que les lecteurs d'éducation romane en sont tout d'abord presque choqués ; il nous faut une certaine habitude pour en saisir le charme attirant et profond. Ces mots et ces tours de phrase empruntés à la vie courante nous étonnent. Nous croyons entendre notre conversation de la veille ou les expressions les plus communes dont se servent les amoureux. Rien ne fait mieux sentir l'étrangeté de cette impression que la lecture d'une traduction française du *Buch der Lieder*. Que l'on ouvre par exemple la traduction si naïve et si plate que le bon Gérard de Nerval a donnée de l'*Intermezzo*, et l'on éprouvera bien vite l'impression que je veux noter. Telle admirable ballade, la *Wallfahrt nach Kevlaar*, par exemple, une fois transportée dans notre langue et dépouillée du charme que lui prêtaient le rythme et les mots, semble être le début naïf de quelque conte enfantin. Heine lui-même sentit cette nuance et, plus d'une fois, dans les traductions qu'il a faites de sa main, il lui est arrivé de corser dans sa prose

française l'extrême simplicité de sa strophe allemande [1].

On n'est pas moins d'accord sur le ton populaire qui s'affirme dans la plupart des lieds. Dès l'apparition des premiers vers de Henri Heine (*Gedichte*, 1821) nous voyons déjà les critiques signaler la prédilection du poète pour le ton du *Volkslied* [2], et le succès avec lequel il en reproduit les accents. Combien de lieds de Heine se sont répandus depuis dans la masse du peuple allemand, qui les comprend et qui les chante avec toute la force de son *Gemüth* ! Dans un de ses recueils, le poète de l'*Intermezzo* avait enchâssé un véritable *Volkslied* dont il indiquait, par une note spéciale, la patrie d'origine [3]. Or, nul ne voulut ajouter foi à son affirmation : on crut que, par coquetterie, il avait voulu imiter Michel-Ange enterrant une de ses œuvres et la faisant passer pour un antique. On fut si bien persuadé que ce merveilleux *Volkslied* était de Heine, que Simrock n'osa pas le reproduire dans sa collection de chants populaires allemands [4]. La critique contemporaine ne fut convaincue de l'authenticité du petit poème que lorsque M. Hüffer l'eut retrouvé dans la *Rheinische Flora* de 1825.

Enfin, le réalisme de la langue que j'ai signalé

1. Cf. Appendice.

2. *Kunst und Wissenschaftsblatt* du *Rheinisch Westfälischer Anzeiger*, 7, VI, 1822. Apud Strodtmann, 3e éd., p. 301 sq.

3. Neue Gedichte, *Tragödie*. Elster, I, 263.

4. Cf. H. Hüffer, *aus dem Leben H. H*[2], p. 122 sq.

dans le livre de Heine n'éclate pas avec moins d'évidence que les deux premiers caractères. Dans les recueils purement subjectifs, comme l'*Intermezzo* et l'*Heimkehr*, ce réalisme de l'expression apparaît d'autant mieux qu'il s'oppose plus nettement au vague de la pensée et du décor. Dans ces lieds très courts, dont les contours paraissent si flous, on relève des expressions énergiques et précises, mais si simples, si naturelles, si merveilleusement enchâssées, qu'elles ne surprennent qu'à la réflexion. Ces chants d'amour murmurés dans un décor conventionnel semblent affranchis de toute observation réelle de la nature; et pourtant nous y voyons fixés des gestes rapides, des aspects fugitifs, des nuances à peine entrevues, de ces riens indifférents en apparence qui finissent, en se juxtaposant, par donner le sentiment de la vie réelle. N'y a-t-il pas une singulière intensité d'observation et une profonde réalité de rendu dans les vers suivants :

> Es hüpfen herbei und lauschen
> Die frommen, klugen Gazellen (*Interm.*, 9).
>
> Im Rhein, im schönen Strome,
> Da spiegelt sich in den Wellen
> Mit seinem grossen Dome
> Das grosse heilige Köln (*Ibid.*, 11).
>
> Mit wiederhallendem Fusstritt
> Wandelt' ich über die Brücke (*Ibid.*, 38), etc.

On trouverait, dans la plupart des lieds de l'*Intermezzo*, et presque dans chaque strophe de

l'*Heimkehr* ou chaque ligne de la *Nordsee*, des exemples de ce réalisme choisi dans la vision et l'expression.

Sans doute, chaque poésie ne présente pas avec la même force ni la même valeur l'un ou l'autre de ces trois caractères : il y a des degrés et des nuances. Ces trois qualités peuvent même, par l'exagération, se transformer en autant de défauts : la simplicité peut, à la limite, toucher à la platitude, le ton populaire à la vulgarité, et le réalisme au cynisme. C'est entre ces extrêmes que la langue poétique de Henri Heine oscille perpétuellement; il faut avouer que, si elle tombe bien rarement à la platitude, elle se garde moins jalousement contre la vulgarité ou le cynisme.

Ce n'est pas par hasard que Henri Heine s'est, dès le début de sa carrière politique, attaché fortement à la simplicité et au ton naïf du *Volkslied*. Il ne fit, en cela, que suivre le courant qui portait toute sa génération vers les sources populaires de la poésie. Le mouvement créé par Herder venait de s'affirmer dans l'œuvre maîtresse du post-romantisme, dans la publication du *Des Knaben Wunderhorn*. Heine ne fut pas le seul de sa génération à recueillir brillamment l'héritage de Brentano : Karl Simrock, par exemple, pour ne citer qu'un nom célèbre, fut son camarade d'université. C'est à son entourage et à ses maîtres que Heine dut cette première direction de son goût. Le terreau propice était prêt, sans doute, en lui,

et ses dispositions naturelles étaient de nature à le faire bien profiter de ces enseignements : il était disposé de très bonne heure à la clarté simple; l'exemple des *Grenadiere* en est une preuve. Pourtant l'inspiration d'une heure bénie ne peut remplacer que par exception le travail mûri de l'artiste sûr de lui-même. Il semble bien que le maître qui révéla au jeune Henri Heine les secrets du travail de la langue fut ce même Wilhelm Schlegel, auquel il dut aussi d'être initié aux mystères du rythme. L'élève fut docile, sinon reconnaissant. Peu d'artistes ont eu plus que lui conscience de la difficulté que présente l'œuvre d'art qui veut paraître simple et naïve. Nul n'a plus travaillé et raturé ses vers que celui qui semble le plus abandonné, le plus négligent de tous les poètes allemands. Mais il mit à dissimuler son travail autant de coquetterie que chez nous Flaubert, par exemple, a mis de naïve forfanterie à étaler son martyre [1].

Depuis que nous possédons une merveilleuse édition de Heine avec toutes les variantes accessibles [2], il est possible de se rendre compte du travail de correction auquel s'est livré le poète. On saisit, en l'étudiant, les progrès incessants de son goût. Nous devons ici nous contenter d'un petit nombre d'exemples : ils suffiront, je pense, à fixer les idées. Quelques-uns de ces exemples

1. Cf. Appendice, dern. page.
2. Je veux parler de l'édition Elster, Leipzig, 1886, 7 v.

sont bien connus, comme par exemple celui-ci, qui est tiré des *Grenadiere*.

Le vers II, 3 était d'abord, dans le *Gesellschafter* et les quatre premières éditions du *Buch der Lieder* :

Besiegt und zerschlagen das *tapfere* Heer.

A partir de la cinquième édition, Heine remplaça le mot *tapfere* par *grosse*. Quelles étaient ses raisons? D'abord, il supprimait un mot banal : l'épithète « valeureuse » appliquée à l'armée de Napoléon, et il mettait à la place de cet adjectif vague un autre adjectif plus simple en apparence, mais, en réalité, beaucoup plus significatif, puisqu'il désignait l'armée par son véritable nom : *das grosse Heer, la Grande Armée.* En outre, le poète obtenait, par cette substitution, un nouvel effet rythmique. La deuxième strophe des *Grenadiere* est en effet écrite tout entière (sauf les anacruses) dans un rythme anapestique, auquel *tapfere* correspondait :

besiegt | und zerschla | gen das tap | fere Heer.

Le mot *grosse* rompit la régularité du rythme ; on obtint ainsi :

besiegt | und zer schla | gen das *gros* | *se* Heer.

Or, on voit que cet arrêt du rythme attire l'attention du lecteur sur le mot *grosse*, et que, ce mot, mis ainsi en lumière, ajoute encore à l'im-

pression de stupeur causée par l'annonce de la défaite.

Arrêtons-nous maintenant aux variantes de la deuxième pièce des *Junge Leiden*. Ce *Traumbild* parut pour la première fois dans le *Hamburgs Wächter* (8, II, 1817). Heine y fit des corrections d'abord dans l'édition de 1822 (*Gedichte*), puis dans les cinq premières éditions du *Buch der Lieder*.

Je cite quelques-unes de ces variantes :

I. 4. Und stürmt und wogt im Busen wild. H. W.
Und in dem Herzen wogt es wild. G.

II. 3. Viel Blümlein meine Augen sahn. H. W.
Viel schöne Blumen sahn mich an. G.

III. 3. Von Goldglanz schien die Sonn' umstrahlt. H. W.
Die Sonne war von Gold umstrahlt. B. d. L., 1re à 4e.
Die Sonne rot, von Gold umstrahlt. B. d. L., 5e éd.

On saisit aisément ici le progrès de la simplification et, en même temps, le souci croissant de l'exactitude. Dans I, 4, de deux mots presque synonymes : *stürmt und wogt*, nous ne conservons que le second, qui, grâce à son isolement, est mis en valeur. Dans III, 3, nous voyons le poète remplacer dans les quatre premières éditions du *Buch der Lieder* le mot *Goldglanz* par le mot plus simple : *Gold*. Dans la cinquième édition, il ajoute une nuance : *die Sonne rot*.

Tous les *Traumbilder* ont ainsi été refaits vers par vers, mot par mot, par le poète qui les sentait

faibles, mais ne voulait pas s'en séparer. Je ne saurais insister plus en détail sur ces variantes. Mais je signale particulièrement celles de : *Don Ramiro* (I, p. 41); *Intermezzo*, 4, 5, 15, 24, 29, 43, 44, 59, 64; *Heimkehr*, *Götterdämmerung*, *Donna Clara*, *Nordsee*, I, 7, 8, 10, 12; II, 5, 6.

On le voit, c'est au prix d'un travail ininterrompu et de retouches sans fin que Henri Heine est parvenu à donner à ses poèmes cette apparence de nonchalante simplicité et de naïveté populaire qui en font la grâce et le charme. Il n'est pas sans intérêt de noter, sans nous perdre dans les détails, les principaux moyens qu'il a employés, et de saisir ainsi (autant du moins qu'une œuvre de génie se laisse formuler par la critique) le caractère général de ses procédés.

Le Vocabulaire, tout d'abord, est éminemment simple. Sauf dans les *Traumbilder*, nous ne trouvons point, dans tout le volume, de mots rares ou recherchés; ce sont, au contraire, les mots que nous employons couramment, vulgairement, pourrait-on dire. Certains de ces substantifs reviennent même avec une régularité presque schématique, et finissent par évoquer conventionnellement tout un cortège de sensations : *Mai*, *Lenz*, *Sonne*, accompagnent toujours les impressions d'amour heureux : *Herbst*, *Tod*, *Thränen*, sont le cortège obligé du chagrin. Le vocabulaire des lieds amoureux est si pauvre qu'on l'épuiserait en une page : *Herz*, *Liebe*, *Lieb*,

Nacht, *Mond*, *Nebel*, *Traum*, *Rose*, *Lilie*, *Taube*, *Blume*, *Blüthe*, *Veilchen*, sont des mots que nous y voyons paraître à chaque strophe. Les adjectifs ne sont pas moins simples; il en est même quelques-uns qui reviennent sans cesse sous la plume du poète; tels sont : *süss* (77 fois), *selig*, *fromm*, *dunkel*, *einsam*, *seltsam*, *heimlich*, *golden*, *still*[1]; ce dernier mot est employé dans des acceptions presque opposées; pour exprimer un reproche :

> Du *Stille*, du Kalte, du Bleiche (*Interm.*, 32, 6);

ou pour désigner une douce impression :

> Ach! da fliesst wie *stiller* Segen
> Süsser Mond, dein Licht hernieder (*Heimk.*, 86, 3).

Avec les verbes, un changement se produit; ce ne sont plus toujours les termes incolores que le poète préfère : il semble s'arrêter avec prédilection aux verbes qui expriment nettement la production d'un son ou d'une lumière, ou à ceux qui dessinent un geste. Ainsi, pour les sons : *brausen*, *dröhnen*, *flüstern*, *kichern*, *klingen*, *klirren*, *murmeln*, *rauschen*, *säuseln*, *seufzen*, *summen*, *schrillen*[2].
Pour la lumière : *blinken*, *blitzen*, *flackern*, *funkeln*, *flimmern*, *glänzen*, *glimmen*, *glimmern*, *glitzern*, *glühen*, *leuchten*, *strahlen*. Pour les mou-

1. Cette statistique est empruntée à la brochure de M. Max Seelig : *Die dichterische Sprache in Heines Buch der Lieder*, Halle, 1891.
2. Cf. Seelig, p. 11 sq.

vements : *flattern*, *grüssen*, *hüllen*, *lauern*, *nicken*, *pressen*, *quellen*, *rütteln*, *schauern*, *schleichen*, *schweben*, *spielen*, *wandeln*, *winken*, *wogen*, *zucken*.

Ce qui me frappe, dans ces verbes, c'est la précision ; la plupart sont presque des termes techniques ; du moins, chacun d'eux exprime avec une grande netteté l'impression sonore ou colorée, ou bien le geste que le poète a voulu fixer. C'est donc avec les verbes que commence à se montrer le réalisme de la langue.

La nuance populaire que Heine s'efforce de donner à ses vers est obtenue, en ce qui concerne le vocabulaire, par l'emploi de mots anciens (les poésies du début en offrent de nombreux exemples) et de mots directement populaires. Tels sont : *Bronne*, *balde*, *fürder*, *jetzo*, *stund*, *ich kunnt*, *wunnesam*, etc. Puis, *Lieb*, *feins Lieb*, *Liebchen* et ses composés, *gar* pour *sehr*, *wohl* explétif, *viel* invariable, dans le sens de : beaucoup de, *spinnefeind*, etc., etc.

Nous avons omis à dessein toute une partie du vocabulaire de Heine : les composés. Dans tous les autres termes, sauf dans les verbes un peu spéciaux, nous avons constaté que le poète faisait effort pour s'identifier avec le langage ordinaire, et pour rester, autant que possible, tout près de terre. Avec les composés, il reprend son essor ; les composés, en effet, sont obtenus par la combinaison d'éléments communs à tous : ils ne valent que par leur agencement. C'est en

groupant des termes simples que le poète sait obtenir des effets nouveaux et précieux. Tout le reste du vocabulaire est comme un visage régulier, mais banal; les mots composés en sont comme les yeux, dans lesquels toute la vie et toute la malice se sont concentrées. Je ne puis donner ici une liste de tous les mots composés originaux que contient le *Buch der Lieder*; sans compter même la *Nordsee*, où ils foisonnent, le catalogue en occuperait plusieurs pages. En voici seulement quelques exemples : *Besenstielmütterchen, Goldlockenwellen, Menschenwellen, Zauberweben, Nebelschlummer, Dolchgedanken, Blumengesicht, Gartenheimat, Rheinweingoldgrund.*

Nebelbleich, blumenkeusche Lippen, wiegenliedheimliches Singen, nebelweit, winterlang, nebelschwach, edelblass, stillverderbliche Fläche, etc.

Vornehm kalt, hässlich bitter, lieblich grün, steinern hart, gläsern starr, duftig bunt, formlos grau, etc.

Les composés de verbes au participe présent, comme : *sporenklirrend, diamantenblitzend*, etc.

Puis *Stolzgespreizt, glückgehärtet, meerdurchrauscht, schmerzenverklärt, niedrig gepflanzt*, etc.

Flatternd blauseidene Himmelsdecke; *flackernd rote Lichter*; *wallend weisser Gewand*, etc.

Henri Heine fait un usage constant et singulièrement heureux des composés. On aperçoit même qu'une partie de son secret consiste à condenser dans un ou deux mots certaines locu-

tions toutes faites, exprimées d'ordinaire par une phrase, ou bien encore certaines images très simples, présentes aux yeux de tous. Dans le premier cas, il emploie l'adjectif tiré du substantif de comparaison : dur comme la pierre = *steinern hart*; yeux fixes comme s'ils étaient de verre = *gläsern starr*. Dans le second cas, il met au participe présent le verbe qui, d'ordinaire, est mis à un mode personnel pour exprimer une image familière. Ex. : Un vêtement blanc qui flotte à longs plis = *ein wallend weisser Gewand*; la voûte céleste, couleur de soie bleue, et sans cesse traversée de nuages flottants = *die flatternd blauseidne Himmelsdecke*.

La vie, le mouvement et la couleur pénètrent dans le vocabulaire grâce à ces expressions hardies et neuves; le choc de substantifs et d'adjectifs fort ordinaires, relevés par des verbes précis, produit des images éclatantes. C'est là que s'épanouit tout le génie d'expression de notre poète.

La Syntaxe du *Buch der Lieder* est calculée, elle aussi, pour produire l'impression de simplicité et de naïveté populaire que le poète s'est proposée pour but. On[1] a relevé avec soin les particularités de cette syntaxe; je me contente d'en citer les principales.

1. M. Seelig, p. 34 sq. C'est ici la meilleure partie de la brochure qui ne vaut guère ailleurs que par de commodes rapprochements. J'emprunte à M. Seelig les exemples que je cite à propos de la syntaxe.

1° L'inversion omise :

Am alten grauen Turme
Ein Schilderhäuschen steht (*Heimk.*, 3, 17).

2° Inversion incorrecte :

Der Ritter vor ihr kniet (*Int.*. 46, 10).

3° Adjectif placé après le substantif :

Mädchen mit den Aeuglein süss und klar (*Heimk.*, 50, 2).

4° Article explétif à côté du possessif, qui est lui-même placé après le substantif :

Ein Lied von der Liebsten mein (*Int.*, 7, 4).

5° Reprise du sujet, au moyen de *der* au lieu de *er* :

Der Sohn, *der* starret ins Licht (*Heimk.*, 28, 6).

6° Reprise du complément par *der* :

Den Sohn, *den* führet sie (*Kevl.*, 1, 18).

7° Reprise de l'indication du lieu, au moyen de *da* :

Da droben, auf jenem Berge,
Da steht ein feines Schloss (*Heim.*, 15, 1).

8° Reprise de l'indication du temps au moyen de *dann* :

Wenn ich begraben werde
Dann ist das Märchen aus (*Int.*, 49, 15).

Signalons enfin la fréquente suppression de

l'article, et l'emploi du sujet impersonnel sous deux formes qui sont également chères à Heine, grâce à ce qu'elles ont d'un peu flou et d'un peu mystérieux : *es* et *das* :

> *Es* murmeln die Wogen (*Nds.*, II, 7).
> ° *Das* ist ein Flöten und Geigen (*Int.*, 20).

Telles sont les particularités les plus frappantes qui distinguent la syntaxe du *Buch der Lieder*, et qui communiquent aux poèmes leur allure négligée et leur teinte populaire. D'autres procédés qu'emploie volontiers le *Volkslied* paraissent également chez Henri Heine, de ce nombre est l'allitération, dont il fait un usage constant. Je n'y insisterai point ici, parce que le rôle en est plus marqué dans le rythme.

Un dernier caractère, très général lui aussi, paraît s'opposer à ceux que nous venons de signaler : c'est l'abondance et la hardiesse des métaphores. Sans doute, la poésie populaire n'en est pas exempte : mais elles occupent dans l'œuvre de Heine une place si éminente qu'elles ne permettent plus de comparaison avec le *Volkslied*. Une influence nouvelle semble s'être manifestée ici : celle de la poésie hébraïque. Il y a quelque chose d'oriental dans la hardiesse avec laquelle jaillissent des lieds ces gerbes de métaphores. Heine, comme tout poète, pense par images, mais ses images ont un tel éclat et une telle vigueur qu'au lieu de paraître le reflet de l'idée principale,

elles semblent avoir parfois une existence propre. C'en est à la fois le charme et le danger. Ces métaphores débordantes ne nous plaisent que lorsqu'elles sont admirablement ajustées au sujet : la plus légère dissonance nous les rend insupportables ; à plus forte raison n'y pouvons-nous souffrir la moindre exagération ni la moindre défaillance de goût. Or, il arrive malheureusement que Heine manque parfois de mesure ; il tient de son origine sémitique un défaut d'équilibre dans le goût. Capable de saisir les nuances les plus tendres, il pourra s'épuiser à poursuivre avec une égale conviction quelque couleur voyante ou brutale. Il sait faire vibrer les harmoniques les plus veloutés, mais, à certaines heures, il lui arrive aussi d'appuyer grossièrement l'archet. Les métaphores incessantes que nous voyons s'épanouir dans chacune de ses strophes nous séduisent le plus souvent, mais parfois aussi, elles nous choquent ou nous font sourire. Toutefois, n'oublions pas que, dans le *Buch der Lieder*, sur le fond du style devenu presque impersonnel à force de simplicité, elles tracent incessamment des broderies ; le ton des lieds est ainsi rehaussé : il volait à rase terre, la métaphore le soulève d'un coup d'aile.

Les caractères généraux que l'on peut signaler dans la langue du *Buch der Lieder* peuvent se grouper, comme on le voit, sous deux directions principales. La première, qui est de beaucoup la

plus importante, est un souci de la forme *simple* et *populaire* relevée par une pointe de *réalisme* : elle suppose, à l'origine, une étude attentive du *Volkslied*. L'autre tendance est presque opposée à la première : elle substitue à la *naïveté* germanique la *magnificence* et l'*éclat* des images orientales; elle semble être issue de la poésie biblique. D'une part, le poète fait tous ses efforts pour paraître humble et simple, pour dire dans la langue de tout le monde des sentiments que tous ont éprouvés; d'autre part, il transfigure toutes ses impressions et les revêt de broderies étincelantes. C'est le mélange de ces deux courants qui donne au style de Henri Heine cette apparence à la fois naïve et savante, par laquelle les simples et les délicats se laissent également séduire.

*
* *

Chacun des recueils partiels contenus dans le *Buch der Lieder* possède une forme qui lui est propre. Le style des *Traumbilder* diffère autant de celui de l'*Intermezzo* que celui-ci diffère de la *Nordsee*. Sans vouloir poursuivre à l'infini cette analyse, je tiens à résumer brièvement les caractères les plus frappants de chacun des groupes de lieds.

Les *Junge Leiden*, recueil un peu hétéroclite des vers écrits par le poète durant son adolescence, présentent, à vrai dire, deux tendances dis-

tinctes, celle des *Traumbilder* et celle des *Lieder* et des *Romanzen*.

Les *Traumbilder* sont écrits dans une langue surchargée, embarrassée, souvent très incorrecte. Je crois inutile d'insister après tant d'autres [1] sur les analogies qu'ils présentent avec certaines pièces de Bürger et de E. T. A. Hoffmann. Des expressions bizarres et caractéristiques sont empruntées çà et là à ces deux écrivains. L'impression générale est celle d'un coloris artificiel et impersonnel.

Dans les *Lieder und Romanzen*, une manière nouvelle apparaît; c'est là que nous commençons à voir nettement marquée l'influence du *Volkslied*. C'est là que, pour la première fois, Heine se dégage de l'imitation trop directe et donne les premiers fruits de son inspiration originale. Toute la simplicité, la brièveté et même la couleur pittoresque de ses meilleures œuvres se retrouvent dans tel passage des *Lieder* et dans telle admirable *Romanze*. Les *Grenadiere*, composés en 1819 [2], sous l'influence immédiate de Uhland, laissent loin derrière eux les ballades du poète souabe, et annoncent déjà qu'un artiste de génie vient de se révéler.

1. Surtout E. Elster, K. Hessel et H. Keiter, dans les ouvrages ou articles cités plus haut.

2. Et non en 1816, comme Heine l'a dit plus tard. L'œuvre n'est guère moins étonnante sous la plume d'un jeune homme de vingt et un ans et demi, qu'elle ne serait sous celle d'un adolescent. Cf. *Strodtmann*, 3ᵉ éd., I, 57.

L'*Intermezzo*, avec son sujet grêle, avec ses modulations infinies d'une même plainte d'amour, avec son détachement de la vie réelle et son décor de fleurs et d'arbres animés comme en un jardin de rêve, se distingue de tous les autres recueils par le charme transparent de sa langue. Cette nature volontairement transfigurée par le poète ne livre plus que ses creations les plus délicates et les plus choisies. Aucun choc brutal de la réalité du monde ne vient troubler cette rèverie où les contours des idées et des choses s'effacent également dans une brume dorée. La simplicité de la langue et du style revêt sans un pli les nonchalantes ondulations de l'espoir éphémère et du chagrin jalousement choyé. Non seulement les pièces les plus célèbres présentent ce caractère de transparence; mais le moindre lied murmuré nous paraît également immédiat, et comme naturellement fleuri sur la blessure d'amour :

Hör' ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Vor wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh.
Dort löst sich auf in Thränen
Mein übergrosses Weh [1].

1. *Intermezzo*, 40. Comment traduire ce balbutiement d'amour blessé? — « Quand j'entends chanter l'air, — Qu'Elle chantait autrefois, — Il me semble que ma poitrine va éclater — Sous la pression sauvage de ma douleur.

Un vague besoin d'essor — Me pousse là-haut vers les

Toutefois, il était difficile qu'en reprenant sans cesse le même motif frêle, pour le varier de nuances à peine perceptibles, le poète ne se laissât pas glisser jusqu'au procédé. Je crois surprendre dans l'*Intermezzo* un certain genre de composition des strophes, que j'appellerai le parallélisme. Il est indiqué déjà dans les lieds des *Junge Leiden*, mais, dans l'*Intermezzo*, il se répète au point de nous lasser. Certes, notre poète n'est pas l'inventeur de ce procédé, mais nul n'en a fait un usage aussi immodéré. J'ai montré ailleurs la différence qui existe entre un lied de Gœthe et un lied de Heine : le premier est l'histoire complète d'une sensation ; le second n'en est qu'un épisode. Henri Heine veut fixer dans son lied si court une nuance de sentiment très fugitive : il doit donc s'interdire de développer son idée. Le sentiment qu'il veut noter doit absorber à lui seul toute la lumière ; c'est vers lui que doivent converger tous les ornements du poème. Au lieu d'une composition en quelque sorte déductive, comme chez Gœthe, nous trouvons ici une composition simultanée, assez analogue à celle d'un tableau. Les strophes qui accompagnent la strophe principale n'en sont pas déduites ; elles lui sont seulement opposées : au lieu de l'expliquer, elles la préparent et la font valoir. C'est ainsi que s'explique ce parallé-

bois ; — Et là, ma souffrance trop forte — Se fond dans des larmes. »

lisme du développement qui nous lasse un peu. Je prends pour exemple la pièce intitulée *Wahrhaftig* (J. L., p. 55) :

Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,
Dann knospen und blühen die Blümlein auf:
Wenn der Mond beginnt seinen Strahlenlauf,
Dann schwimmen die Sternlein hinterdrein;
Wenn der Sänger zwei süsse Aeuglein sieht.
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüt; —
Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang' keine Welt [1].

Le procédé éclate ici clairement : le poète expose d'abord une série de faits parallèles; puis, dans une dernière partie, il les réunit en un ou deux vers pour les opposer à une conséquence inattendue qui forme antithèse.

Comparez les pièces de l'*Intermezzo* :

15. Die Welt ist dumm.
20. Das ist ein Flöten und Geigen.
22. Und wüssten es die Blumen, die kleinen.
23. Warum sind denn die Rosen so blass.
30. Die blauen Veilchen der Aeugelein.
31. Die Welt ist so schön.
35. Seit die Liebste war entfernt.
45. Am leuchtenden Sommermorgen.
47. Sie haben micht gequält.

1. « Lorsque le printemps vient, avec le soleil, — Les fleurettes boutonnent et s'épanouissent: — Quand la lune commence sa course lumineuse, — Les étoiles voguent à sa suite: — Quand le poète voit deux yeux chéris, — Des chants jaillissent du fond de son cœur: — Pourtant, vers, étoiles, fleurettes, — Doux yeux, clair de lune, et soleil, — Tout cela est fort agréable, sans doute, — Mais cela ne fait pas un monde. »

48. Es liegt der heisse Sommer.
49. Wenn zwei von einander scheiden.
55. Ich hab' im Traum geweinet.
59. Es fällt ein Stern herunter, etc.

On voit, par ces exemples, combien, à tout prendre, le procédé est factice. Toute l'énumération qui précède la pointe ou l'antithèse finale relève de la rhétorique beaucoup plus que du sentiment. Le poète n'est gardé ici que par la sûreté de son goût; si son goût le trahit un instant, s'il ajoute à l'énumération ne fût-ce qu'une strophe inutile, toute la pièce sera faible et languissante. En réalité, plus les lieds de ce genre sont développés, plus ils sont médiocres : les plus courts sont les meilleurs, parce que la comparaison offerte par la première partie, n'étant pas reprise ou illustrée par d'autres exemples, nous semble naturelle, et ne nous fait pas un instant songer à l'artifice qui a pu intervenir dans son choix. Que l'on compare dans ce sens la pièce 22 de l'*Intermezzo* à la pièce 49; on verra combien la seconde est plus vraie et plus poignante.

La langue de l'*Heimkehr* se distingue de celle de l'*Intermezzo* par son cachet de fermeté. Le poète ne s'obstine plus à vivre enfermé dans son chagrin : il commence à ouvrir les yeux sur le monde extérieur. Les motifs de l'*Heimkehr* sont des descriptions de souvenirs ou de visions colo-

rées, tandis que les motifs de l'*Intermezzo* sont des fragments d'analyse psychologique. Cette différence dans le fond se traduit par une différence dans la forme. La nature, dont le poète fait désormais une étude plus attentive, prête à son style des contours plus arrêtés, et à son vocabulaire une diversité plus savoureuse. Il ne se contente plus des termes vagues : *Lilie*, *Taube*, *Blume*; il lui faut des mots précis et souvent même énergiques pour fixer des sensations exactes. Certes, la différence entre les deux recueils n'est pas telle qu'on ne puisse retrouver dans l'*Heimkehr* des vers pareils à ceux de l'*Intermezzo*; pourtant, elle est assez nette pour être notée. Même dans les lieds très vagues, d'une facture presque purement symbolique, qu'on trouve à la fin de l'*Heimkehr*, on croirait lire quelque strophe de Gœthe plutôt qu'un rappel de l'*Intermezzo* :

Nacht liegt auf den fremden Wegen,
Krankes Herz und müde Glieder; —
Ach, da fliesst wie stiller Segen,
Süsser Mond, dein Licht hernieder.

Süsser Mond, mit deinen Strahlen
Scheuchest du das nächt'ge Grauen ;
Es zerrinnen meine Qualen,
Und die Augen übertauen [1].

1. « La nuit s'étend sur cette route étrangère; — Mon cœur souffre, mes membres sont las; — Comme une apaisante bénédiction, — O douce lune, ta lumière descend sur moi.

O douce lune, tes rayons — Dissipent les horreurs qui naissent de la nuit; — Je sens s'écouler ma souffrance, — Et mes yeux se mouiller de larmes. » (*Heimkehr*, 86.)

Il nous faut arriver à la *Nordsee* pour observer une transformation complète dans la langue de notre poète. Le vocabulaire de ce recueil se distingue des précédents par une incroyable richesse et une merveilleuse variété. Heine semblait jusqu'ici s'efforcer de dissimuler la hardiesse de ses mots composés : il les introduisait prudemment dans de petits vers limpides où ils se trouvaient si habilement enchâssés qu'on jouissait de leur éclat sans remarquer la nouveauté de leurs facettes. Dans la *Nordsee*, ce sont au contraire ces vocables hardis qui dominent; ils éclatent presque à chaque vers, et donnent à la langue une teinte toute nouvelle et éminemment personnelle.

Ce n'est pas, sans doute, par hasard, que Heine s'est ici tant servi de mots composés : il y était contraint par la liberté même de son rythme. D'ordinaire, la nécessité du vers fournit à un poète inspiré des occasions précieuses de varier son expression ; les vers de la *Nordsee* étant libres, couraient, au contraire, le risque de se mal distinguer de la prose. Le poète se vit amené de la sorte à serrer son expression, à la raccourcir et à la concentrer autant qu'il le pourrait, pour la distinguer des tendances analytiques de la prose : la prose explique, la poésie fait voir. Il fallait donc que la plupart des phrases explicatives qu'eût réclamées une page de prose fussent ici remplacées par des images : or, les mots com-

posés font image. Si le poète avait dit : *Die Menschen, die das Glück gehärtet hat*, il nous aurait fait comprendre son idée; mais en écrivant : *die glückgehärteten Menschen*, il nous peint cette même idée, c'est-à-dire qu'il la traduit en langage poétique.

Si l'on voulait mieux saisir encore l'importance des mots composés pour la transformation poétique de la *Nordsee*, il suffirait de relire quelques-uns des *Hymnen an die Nacht* de Novalis [1]. Par exemple le passage suivant tiré de l'Hymne IV :

Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. Die kristallene Woge, die, gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunkelm Schoosse quillt, an dessen Fuss die irdische Flut bricht, wer sie gekostet hat, wer oben stand auf dem Grenzgebirge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz; wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset [2].

Ce passage est écrit en prose : Novalis n'a pas

1. Cf. p. 165.

2. « Il a été pour moi long et fatigant, le pèlerinage au saint tombeau : la croix m'a bien pesé. Une source cristalline, que les sens grossiers ne sauraient voir, jaillit des profondeurs obscures de la colline au pied de laquelle s'arrête le flot terrestre; quiconque y a trempé ses lèvres, quiconque a posé le pied sur cette crête qui limite le monde, et a jeté les yeux au delà, vers le nouveau pays où séjourne la nuit, ne saurait plus, en vérité, retourner dans le tumulte du monde, dans cette région où règne la lumière au milieu d'une éternelle agitation. »

jugé bon de le transcrire en lignes inégales. Cependant, nul ne prétendra que ce ne soit là une prose extrêmement poétique. On pourrait aisément la scander en vers libres. Un scrupule, pourtant, nous arrêterait; cette langue si merveilleusement rythmée est un peu trop molle et nonchalante pour le style poétique; il lui manque quelques arêtes vives : or ce sont les mots composés qui donnent ces arêtes à la langue de Heine dans la *Nordsee*. On pourrait certes écrire : *Sonnenuntergang* ou *Abenddämmerung* [1] en lignes égales, comme de la prose; mais leur vocabulaire trop concis nous gênerait pour les lire de la sorte. Ces mots composés, qui remplacent toute une phrase, réclament, quand on les lit, un repos de l'attention; ce repos favorise l'établissement du rythme poétique : il gênerait le libre flux de la prose.

Le style, dans la *Nordsee*, est aussi simple que le vocabulaire est savamment compliqué. La phrase est purement successive, si l'on peut ainsi dire : les anneaux s'en déroulent, reliés les uns aux autres par des conjonctions : *und*, *aber*, *doch*. Dans les précédents recueils, nous voyions les différentes strophes groupées autour de celle qui contenait l'idée principale ou la pointe du poème : le style était sévèrement composé et châtié; dans la *Nordsee*, il paraît s'abandonner avec une certaine nonchalance. L'effet de chaque pièce n'est

1. *Nordsee*, I, 2, 3.

pas concentré dans un vers ou une strophe : il est calculé pour produire une *Stimmung* à laquelle chacun des vers collabore au même titre. L'impression que nous ressentons alors, au lieu d'être brusque, ainsi que dans l'*Intermezzo*, est presque toujours lente et doucement graduée, même quand elle est violente. Au lieu d'être dans une atmosphère d'exaspération douloureuse, nous nous trouvons ici, malgré la hardiesse et l'imprévu de l'expression, dans la région vivante et saine où règnent les effluves et les bruits de la mer. La phrase, avec sa grâce abandonnée et ses trouvailles d'expression, évoque en nous tantôt l'image de la tempête qui accourt, gronde, puis éclate, tantôt celle d'un flot lent, qui vient incessamment, dans un rythme simple, lécher la grève et y rouler des coquillages.

IV

LE RYTHME

Le *Buch der Lieder* se divise, en ce qui concerne le rythme, en deux parties bien distinctes : les *Junge Leiden*, l'*Intermezzo* et l'*Heimkehr* d'un côté, la *Nordsee* de l'autre. C'est du premier groupe, le moins spécial, que nous nous occuperons d'abord.

Il semble inutile de s'arrêter bien longtemps sur les « ïambes de cinq pieds » que nous présentent quelques pièces d'un caractère sérieux [1]. A peu d'exceptions près, toutes les autres pièces sont écrites en vers de trois et de quatre accents [2],

1. *Sonnets*; *Intermezzo*, 18, 19, 60. *Heimkehr*, 24, 68. *Götterdämmerung*, *Ratcliff*.

2. Notre vocabulaire métrique, en ce qui concerne les langues accentuées modernes, est fort pauvre. Je me vois arrêté par la traduction des termes allemands *Hebung* et *Senkung*. On peut dire, sans doute : *arsis* et *thésis*. Mais le sens exact de ces termes varie selon qu'il s'agit de métrique grecque ou latine. Pour les uns, *arsis* désigne le pied (ou le temps)

presque toujours groupés en strophes de quatre vers. Il importe de les considérer.

On peut résumer d'un mot le caractère de ces petits vers : ils sont, à tous égards, conformes à la vieille tradition de la poésie populaire germanique. Les caractères de cette poésie sont, en effet, les suivants : 1° vers à quatre accents; 2° liberté complète dans la composition des groupes atones (*freie Tactfüllung*). Or, l'analyse de ces deux caractères va nous montrer qu'ils s'appliquent également aux petits vers de Henri Heine.

Le vers germanique à quatre accents peut se présenter sous trois formes[1] :

A Forme *pleine* (*voll*). Ex. :

Im wun | derschö | nen Mo | nat Mai

B Forme *sonore* (*klingend*). Ex. :

Es ste | hen un | beweg | lich

Cette seconde forme ne comprend que trois accents exprimés; mais, involontairement, nous

levé, c'est-à-dire le temps faible; pour les autres, *arsis* désigne l'élévation de la voix, c'est-à-dire le temps fort. Pour éviter cette confusion, je renoncerai aux termes grecs. Je traduirai *Hebung* par : 1° *accent*, 2° *temps fort*, et *Senkung* par : 1° *temps faible*, 2° *groupe atone*.

1. On devrait marquer les accents par un trait vertical et les syllabes atones par un trait horizontal : on éviterait de la sorte la comparaison qui se fait trop souvent dans l'esprit du lecteur entre les accents modernes et les longues – et brèves ˘ de l'antiquité. Néanmoins, je me servirai des termes : ïambe, anapeste, trochée, dactyle, qui permettent de désigner commodément la place de l'accent par rapport aux syllabes atones.

en ajoutons un quatrième en faisant, sur la dernière syllabe atone, une pause qui rétablit l'équilibre du rythme.

C. Forme *muette* (*stumpf*). Ex. :

Die Ster | ne in | der Höh.

Ici encore nous n'avons que trois accents; une pause est également nécessaire à la fin du vers; elle est facilitée par l'interruption du sens avec le dernier mot du vers.

Ces trois formes du vers à quatre accents se combinent pour donner des strophes [1]. Les principales sont :

1° A, A, A, A. Ex. :

Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch, als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir grosse Elogen gemacht (*H.*, 3!).

2° A, B, A, B. Ex. :

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
Die waren in Russland gefangen.... (*J. L. Rom.*, 6).

3° B, B, B, B. Ex. :

Du bliebest mir treu längsten,
Und hast dich für mich verwendet.... (*Int.*, 27).

4° B, C, B, C. Ex. :

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin... (*H.*, 2).

1. Nous ne voulons retenir ici que les strophes de quatre vers, les seules intéressantes chez notre poète.

Dans la quatrième strophe, on peut faire une nouvelle subdivision, selon la rime; nous aurons ainsi :

a. Rime a, b, c, b. Ex. :

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern ervählt :
Der andre liebt eine andre,
Unt hat sich mit dieser vermählt (*Int.*, 39).

Cette forme de strophe est une imitation moderne de la strophe des Nibelungen, dont elle porte encore le nom. Elle pourrait s'écrire en deux lignes seulement.

b. Rime a, b, a, b. Ex. :

Lorelei (Ex. cité plus haut).

Ici, les césures de la strophe des Nibelungen riment entre elles. Cette forme s'appelle : *Hildebrandston*.

Tels sont les principaux groupements de vers à quatre accents employés par Heine dans le *Buch der Lieder*. Le poète est si bien resté dans la tradition germanique, que la moitié de l'*Intermezzo* et de l'*Heimkehr* est écrite dans la strophe des Nibelungen ou dans le Hildebrandston [1].

L'emploi de cette strophe trahit l'influence qu'ont exercée sur Heine des poètes tels que

1. J'en trouve : dans l'*Intermezzo*, 32 exemples, et dans l'*Heimkehr*, 39. M. K. Hessel (*Zeits. f. d. deut. Unterricht*, 1889, III, p. 47-67) compte 36 exemples dans l'*Intermezzo*.

Gœthe, Uhland, Novalis, Wilhelm Müller. On observe même, dans le *Buch der Lieder*, une évolution caractérisée par le passage de la rime a, b, a, b à la rime a, b, c, b, non pas seulement pour la strophe B, C, B, C, mais aussi pour toutes les autres formes strophiques. La raison de cette modification me paraît assez claire. Ce sont des vers complètement rimés que le jeune poète rencontrait chez la plupart des poètes de la génération précédente, chez ceux, du moins, que n'avaient pas séduits les fantaisies métriques de l'école romantique. En outre, la rime complète s'accordait bien avec ce qu'il y a d'un peu artificiel dans l'*Intermezzo* : elle devait donc y dominer [1]. Dans l'*Heimkehr*, au contraire, le poète commence à se libérer de sa passion, comme aussi des entraves de la tradition, à mesure qu'il prend conscience de sa force. Ce mouvement de délivrance progressive qui aboutira à la *Nordsee* se marque tout naturellement ici dans un abandon des formes métriques trop régulières. Le retour fréquent de la rime parut sans doute à Heine compromettre le naturel et la nonchalance voulue de ses poésies. C'est vers la fin de l'*Intermezzo*[2] qu'il avait commencé à se servir plus fréquemment de la rime simple a, b, c, b; dans l'*Heimkehr*, il l'emploie presque exclusivement [3], et réserve la rime double

1. 32 fois a, b, a, b contre 13 fois a, b, c, b.
2. Cf. 47, 51, 53, 58, etc.
3. 50 fois a, b, c, b contre 23, a, b, a, b, sur 88 pièces.

a, b, a, b pour mettre quelque variété dans de trop longues séries en a, b, c, b.

Le second caractère de la poésie germanique consiste dans ce que les Allemands appellent *freie Tactfüllung*, c'est-à-dire : liberté complète dans la composition des groupes atones. Il en résulte, tout d'abord, que le rythme sera indifféremment ïambique ou trochaïque [1], c'est-à-dire que l'on fera ou non précéder le premier accent par un temps faible. Nous trouvons, en effet, chez Henri Heine ces deux rythmes successivement employés. Les trochées sont assez nombreux dans les *Lieder und Romanzen* (10/29); ils disparaissent presque dans l'*Intermezzo* (3/65), pour reprendre une certaine importance dans l'*Heimkehr* (25/88). Dans ce dernier recueil, la fréquence des trochées s'explique par le ton ironique, comique ou descriptif de la plupart des pièces où ils apparaissent.

Une autre conséquence de la liberté dont jouit le poète dans la composition des groupes atones, est la suivante : le nombre des syllabes du temps faible ne sera limité que par la durée de l'effort d'expiration nécessaire pour les prononcer d'un trait. Dans la pratique, ce nombre variera de 0 à 4 [2]. Heine, dans les petits vers dont

1. Sans préjudice des composés de ces rythmes : Ex., Gœthe, *Künstlers Erdewallen*, v. 11.

2. Cette grande diversité ne se trouve pas dans les petits vers de Heine, mais bien chez Gœthe : Ex., *Faust*, *I*, v. 1 et 45; *Epiphanias*, v. 4; *Celebrität*, v. 6, etc.

nous nous occupons en ce moment, ne dépasse jamais le nombre de 3 syllabes. Mais, comme il sait user de cette liberté qu'il restreint de son plein gré! C'est ici que se déploie avec toute sa grâce ce génie rythmique que les pires ennemis du poète ne peuvent s'empêcher de reconnaître. Grâce à la faculté dont il jouit de raccourcir ou d'allonger à son gré le groupe atone, Heine, servi par un merveilleux instinct, a su adapter son vers aux palpitations du sentiment. Il semble, en le lisant, que son vers soit animé, et qu'il respire dans le rythme même de la passion qui s'y exprime. Peu de poètes, même parmi les plus grands, ont poussé aussi loin la précision, la grâce et l'émotion dans le dessin rythmique. Sans doute, le mètre de Henri Heine est assez monotone; nous n'y trouvons pas la variété souveraine qui distingue le lyrisme de Gœthe. Mais, quel travail de broderie presque invisible nous révèle ce tissu, si frêle en apparence, et si peu varié! Chaque mot, chaque syllabe ont été pesés sur des balances d'or, et enchâssés dans le vers comme autant de pierres précieuses. Pourtant, ces mots sont les plus simples de la langue, ceux que nous prononçons tous les jours, aux heures attendries ou mélancoliques. Le contraste entre la médiocrité de leur valeur propre et l'art merveilleux qui les assemble est un des éléments les plus subtils de cette impression douloureusement tendre, que nous font l'*Heimkehr* et l'*Intermezzo*.

C'est par là, sans doute, qu'on peut expliquer pourquoi, parmi tant de poètes qui volent plus haut et pensent plus magnifiquement, Heine est le seul qui soit sûr d'évoquer toujours, au plus profond de notre cœur, le cortège pâle des tristesses et des espoirs déçus.

On éprouve quelque scrupule à préciser une sensation d'ordre aussi délicat. N'aura-t-on pas l'air, en donnant des exemples précis, de croire que le poète n'a jamais risqué un anapeste ou un trochée sans se rendre bien compte de l'effet qu'ils produiraient? N'aura-t-on pas l'air de comparer une grande œuvre lyrique à une marqueterie, sans tenir compte de l'inspiration presque inconsciente qui l'a le plus souvent dominée?

Pourtant, il semble bien que l'on reconnaisse chez Henri Heine un changement de rythme dans tous les passages où s'exprime un sentiment plus rapide ou plus lent : il nous importe médiocrement de savoir jusqu'à quel point ce changement a été conscient; il suffit de le constater. Dans la plupart des cas, la joie, l'enthousiasme, le sentiment du triomphe, comme aussi la vanité de la conversation mondaine, s'expriment par un flot d'anapestes qui vient rompre brusquement la lenteur monotone d'un rythme ïambique. Ex. :

Man hätte sich gerne geherzt und geküsst,
Doch jagen von hinnen die Rosse (*J. L. Rom.*, 19).

Les anapestes dont se composent ces deux vers

expriment bien nettement la rapidité des relations à peine ébauchées et rompues par le départ trop rapide des chevaux.

La ballade des *Grenadiere* est faite tout entière de semblables oppositions. Nous avons déjà montré plus haut [1] le rythme anapestique brisé à la seconde strophe par le mot *grosse*, qui est par là mis en valeur. Voyons le mouvement des trois dernières strophes s'animer, à mesure que le vieux Grenadier pense plus nettement à l'Empereur, et passe des ïambes réguliers à d'enthousiastes anapestes :

Das Ehrenkreuz am roten Band
Sollst du auf's Herz mir legen;
Die Flinte gib mir in die Hand,
Und gürt mir um den Degen.

So will ich liegen und horchen still,
Wie eine Schildwach', im Grabe,
Bis einst ich h*öre Kanonengebrüll*
Und wie*hernder Rosse Getrabe.*

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,
Viel Schwerter klir*ren und blitz*en;
Dann steig *ich gewaffnet hervor aus dem Grab,*
Den Kai*ser, den Kaiser zu schützen*!

Le mouvement anapestique des strophes finales est si plein d'enthousiasme, on y entend si bien galoper des chevaux et cliqueter des épées, que deux grands musiciens, Schumann et Wagner, n'ont pas cru pouvoir l'exprimer plus fortement qu'en y adaptant la Marseillaise.

1. Cf. p. 123 sq.

Dans *Belsazer* (*Rom.*, 10), nous voyons de même des anapestes indiquer le mouvement d'une fête :

Dort oben in dem Königssaal
Belsazer hielt sein Königsmahl.
Die Knechte sassen in schimmernden Reihn,
Und leerten die Becher mit funkelndem Wein.

Es klirrten die Becher, es jauchzten die Knecht'.

Dans l'*Intermezzo* (32) nous voyons un mouvement de danse exprimé par des anapestes, tandis que les ïambes marquent la paix du tombeau.

Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft
Sie tanzen im luftigen Schwarme;
Wir beide bleiben in der Gruft,
Ich liege in deinem Arme.

Dans l'*Heimkehr* (6) nous voyons des anapestes reproduire une conversation animée et banale, tandis que, dans une dernière strophe, la tristesse du poète s'exprime en ïambes.

Als ich auf der Reise züfällig
Der Liebsten Familie fand...

Sie fragten nach meinem Befinden
Und sagten selber sogleich :
Ich hätte mich gar nicht verändert...

Die Kleine gleicht der Geliebten,
Besonders wenn sie lacht;
Sie hat dieselben Augen,
Die mich so elend gemacht.

Dans un autre passage (*Heimk.*, 10), un ïambe renforcé au temps faible par un accent secondaire, et placé entre des anapestes dont il suspend un

instant le déroulement rapide, marque l'effort passager d'une mouette qui se cramponne à une vergue :

> An den *Mastbaum klam*mert die Möwe sich
> Mit heiserem Schrillen und Schreien...

Plus loin, un joyeux rythme anapestique (*H.*, 22, str. 5) est suspendu par deux ïambes qui peignent merveilleusement la raideur du salut que fait un squelette :

> Es fiedelt und tänzelt und hüpfet,
> Und klappert mit seinem Gebein,
> *Und nickt und nickt* mit dem Schädel
> Unheimlich im Mondenschein.

Une étude de la *Wallfahrt nach Kevlaar* nous montrerait également que les anapestes sont employés par Heine pour exprimer un mouvement physique ou moral. Les trois premières strophes sont en ïambes purs; on n'y relève que deux anapestes (II, 3, et III, 1); mais, comme l'effet du premier est puissant!

> Ich denk' *an das to*te Gretchen.

Plus loin (IV, 1), un anapeste sert à peindre les bannières qui flottent au vent :

> Es flattern die Kirchenfahnen.

Voyez enfin, dans le troisième tableau, la Vierge s'avancer à petits pas légers :

> Da kam die Mutter Gottes
> Ganz lei*se geschritten herein.*

Ces exemples pourraient être aisément multipliés. J'espère du moins qu'ils font comprendre comme Heine procède lorsqu'il veut animer par le rythme un récit ou un développement. Une série de nouveaux exemples pourrait être maintenant citée afin de montrer le rôle de l'ïambe régulier. Ce mètre sert au poète, soit à décrire une scène calme ou triste, soit à peindre un sentiment de chagrin ou de résignation. Le début et toute la fin de la *Wallfahrt nach Kevlaar* sont ainsi écrits en ïambes presque purs :

Da lag dahin gestrecket
Ihr Sohn und der war tot...

Un exemple frappant nous est fourni, grâce à une variante, par le n° 20 de l'*Heimkehr*. Tout d'abord, on peut remarquer qu'au premier vers le poète a voulu éviter l'anapeste *ruhen die*, puisqu'il a écrit *ruh'n*; il s'est dit sans doute que l'ïambe peignait mieux ici le calme de la rue :

Still ist die Nacht, es ruhn die Gassen.

La deuxième strophe décrit, avec l'aide de sept anapestes, la mimique désespérée de l'amant trahi. Les trois derniers vers de la pièce sont, par contre, écrits en ïambes. Dans la première forme de cette poésie, parue dans le *Gesellschafter*, on lisait dans III, 2 : *was äffest du nach*; dans le *Buch der Lieder*, Heine a remplacé cet anapeste par un ïambe : *was äffst*. N'est-ce pas la preuve qu'en

plus d'un cas ces menus dessins rythmiques étaient chez lui le fruit du travail et de la réflexion?

Pour résumer en peu de mots ces considérations, on pourrait dire que, le plus souvent, Henri Heine introduit la diversité dans ses systèmes ïambiques au moyen d'anapestes exprimant divers mouvements. Au contraire, il a soin de faire dominer les ïambes dans toutes les finales de celles de ses pièces où éclate son chagrin. L'emploi fréquent de la strophe des Nibelungen, en lui imposant un deuxième et un quatrième vers assourdis et aussi réguliers que possible, accentue cette tendance, dont il tire alors de merveilleux effets pour la peinture de l'abandon navré. Telles, par exemple, ces adorables finales :

Int., 40 :

Dort löst sich auf in Thränen
Mein übergrosses Weh....

Int., 42 :

Wir aber schwammen vorüber
Trostlos auf weitem Meer.

*
* *

Un lecteur français éprouve d'abord un sentiment d'embarras en face des rythmes libres de la *Nordsee*. Nous n'avons rien, dans notre langue, qui, même de loin, nous prépare à ce genre de poésies. Nous disons bien que La Fontaine a écrit des vers libres : ses vers sont inégaux,

sans doute; mais ceux dans lesquels le nombre des syllabes est le même sont tous semblables entre eux, du moins, aux yeux du métricien. Le rythme de La Fontaine est donc *changeant* : il n'est pas *libre*, et n'offre rien de comparable à la *Nordsee*. Il nous faut une connaissance approfondie de la langue allemande et une initiation lente à sa rythmique pour goûter pleinement les vers libres qu'elle nous offre, qu'ils soient de Klopstock, de Gœthe, ou de Heine. Il faut aux Allemands même une préparation pour qu'ils s'accoutument à sentir dans ces vers autre chose que de la prose fleurie.

Pourtant, les rythmes libres de la *Nordsee* reposent sur le même principe que les petits vers de l'*Intermezzo*, si l'on ajoute à ce principe un correctif : au lieu de comprendre seulement des vers à quatre accents, la *Nordsee* compte des vers à 1, 2, 3 et 4 [1] accents.

Les vers à 1 accent sont fort rares : il y en a quatre dans la *Nordsee* [2]. Ils servent à mettre tout

1. Je suis d'accord avec M. P. Remer : *Die freien Rythmen in H. Heines Nordseebildern*, Heidelberg, 1889, p. 16, lorsqu'il pense que les deux exemples possibles de vers à 5 accents : *Seegespenst*, v. 9, et *Seekrankheit*, v. 43, peuvent être scandés à 4 temps forts avec un accent secondaire sur les finales *sonnenklar* et *immerhin*.

Je prends cette occasion de signaler l'excellent opuscule de M. P. Remer. Il me faut, à cette place, me contenter d'observations très générales; je renvoie les lecteurs curieux de détails au travail du sagace critique.

2. I, 3, 24; 4, 22; 8, 10; et II, 10, 3. Le premier chiffre désigne le cycle; le second, la pièce; le troisième, le numéro du vers.

spécialement en valeur un mot important, de même que chez La Fontaine :

> Et qu'en sort-il souvent?
> Du vent.

Ainsi chez Henri Heine :

> Es wachsen und wogen im Menschengeist
> Die Gedanken. (II, 10, 3.)

Les vers à deux accents sont bien plus fréquents. M. Remer estime qu'ils forment environ le cinquième de tous les vers. Les vers à trois et à quatre accents se partagent à peu près également entre les autres pièces. En voici quelques exemples :

> 4. Die wogenden Wasser sind schon gefärbt.
> 2. Von der dunkeln Nacht.
> 3. Nur noch die Abendröte.
> 3. Überstreut sie mit goldnen Lichtern. (II, 4, 3, 6.)

Pour les groupes atones, Henri Heine profite de toute la liberté que lui accorde la tradition germanique.

D'abord, au début du vers, dans l'*Auftact*, où il fait précéder l'accent de 0 à 3 syllabes atones. Ex. :

> 0. Anfangs wie dämmernde Nebel.
> 1. Und schaute träumenden Auges.
> 2. Nach dem grossen Dome. (I, 10, v. 6, 2, 32.)
> 3. In seinem Antlitz liegt Unglück und Gram. (II, 6, 23.)

A la fin du vers, outre les combinaisons ordinaires sourdes (|) et sonores (| —), nous ren-

controns çà et là des exemples où le dernier accent est suivi de deux syllabes atones. Ex. :

Zum stillen Erzählen niederkau*erten*. (I, 2, 17.)

Enfin, dans l'intérieur du vers, le nombre des syllabes dont se composent les groupes atones varie communément de 0 à 3, selon l'effet que veut obtenir le poète. S'il rapproche sans intermédiaires deux accents, il produit un effet d'arrêt ou d'effort; si, au contraire, il augmente le nombre des syllabes atones, il obtient des effets variés de légèreté et de mouvement rapide. Ex. :

0. Und die Well'n wutschäumend und bäumend. (I, 8, 3.)

L'intention du poète est ici bien claire, puisqu'il a écrit *Well'n* et non *Wellen*.

0. Und ein Narr wartet auf Antwort. (II, 7, 18.)
1. Hastig mühsam.
2. Es wütet der Sturm.
3. Grossmutter der Liebe, schone meiner. (I, 8. 1 et 12.)

Si nous réunissons tous ces éléments, nous voyons que le vers de la *Nordsee* oscille, théoriquement, d'une part entre *une* syllabe qui serait un temps fort non accompagné, et, d'autre part :

3 | 3 | 3 | 3 | 2 = 18 syllabes.

Toutefois, le groupement des syllabes fortes et faibles et les effets qu'on en peut tirer ne sont pas les seuls éléments dont dispose notre poète. Ses

vers, sans doute, ne sont pas rimés; mais la rime y est remplacée par un jeu sonore infiniment plus varié et plus subtil, l'allitération. En français, ce procédé devient rapidement insupportable; dans les langues germaniques, au contraire, il nous berce doucement d'une discrète harmonie. Dans les *Nordseebilder* de Heine, l'allitération est partout; elle semble même s'imposer au poète dans certaines expressions qu'il a créées d'instinct et qu'il répète comme malgré lui : telles sont : *die weissen Wellen*, ou bien les adjectifs en *w* appliqués aux vagues ou aux nuages (*Wellen-Wolken*).

> Vor mir *w*oget die Wasser*w*üste. (II, 3, 6.)
> Von *w*eissen Wolken um*w*ogt. (I. 12, 2.)
> Und die *w*eissen, *w*eiten Wellen (I, 2, 5), etc.

Il est impossible qu'on lise une poésie de la *Nordsee* sans entendre bourdonner incessamment à ses oreilles de discrets rappels de voyelles, de consonnes et de diphtongues. L'allitération semble une résille infiniment délicate jetée sur la diversité des vers inégaux. Elle relie entre elles, par on ne sait quel invisible lien, toutes ces phrases rythmées, chantantes et capricieuses, qui, sans elle, peut-être, dérouleraient à l'aventure leurs folles arabesques.

J'ai voulu me borner à énumérer les éléments rythmiques dont se composent ces merveilleux poèmes de la *Nordsee*. Me faut-il insister maintenant sur les effets de dessin et de son que le

poète a su réaliser en combinant ces éléments? Nous avons vu ce qu'il avait su peindre au moyen du rythme pourtant très simple, un peu étriqué même, de l'*Intermezzo*. Dans la *Nordsee*, où le rythme est libre et infiniment varié, on peut dire que chaque vers est adapté à l'objet ou au sentiment qu'il doit peindre. Le rythme s'élargit ou se resserre, se hâte ou se ralentit, s'élève ou s'abaisse avec la pensée qu'il exprime. Même lorsque les vers coulent d'une allure égale et indifférente, il semble qu'on entende, dans ce choc monotone des ïambes ou des anapestes, le murmure de la mer qui déferle infiniment, sans hâte.

Qu'il me soit permis de rappeler quelques exemples frappants, classiques, pourrait-on dire.

Le mouvement continu de la mer calme qui déferle apparaît dans ces deux vers :

Und die weissen weiten Wellen,
Von der Flut gedrängt. (I, 2, v. 5, 6.)

Plus loin, la description du vent du nord où se trouve ce vers :

Und dazwischen, weitschallend, lacht er und heult er.
(I, 4, 11.)

Puis le tableau du feu qui s'allume :

... Und schüttet knisterndes Reisig ins Feuer,
Und bläst hinein,
Dass die flackernd roten Lichter
Zauberlieblich widerstrahlen
Auf das blühende Antlitz. (I, 4, 36 à 40.)

Ici, des ïambes longs et lourds marquent l'approche de la nuit; un dactyle qui les interrompt semble une brusque échappée de lame, et comme un sanglot de la mer qui s'assombrit :

Herangedämmert kam der Abend,
Wilder *toste die* Flut. (I, 5, 1.)

Puis, la célèbre description de la tempête, et des montagnes liquides sur lesquelles vogue une petite barque :

Und das Schifflein erklimmt sie.
Hastig mühsam. (I, 8, 6.)

Plus loin, l'arrivée des Dix-Mille au bord de la mer effarouche des bandes de mouettes : il semble qu'on entende leur bruit d'ailes (allitération en *f*) et leurs cris de poulie rouillée, tandis que joyeusement retentit le bruit des chevaux et des boucliers :

Die aufgescheuchten Möwenzüge
Flatterten fort, lautschreiend;
Es stampften die Rosse, es klirrten die Schilde.
(II, 1, 13.)

Enfin, relisez l'arrivée du voyageur au port après une tempête. Sa joie s'exprime en anapestes; puis des ïambes plus calmes traduisent l'impression de chaude *Gemüthlichkeit* qu'il éprouve au cabaret :

Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat,
Und hinter sich liess das Meer und die Stürme,
Und jetzo warm und ruhig sitzt
Im guten Rathskeller zu Bremen. (II, 9. 1, 4.)

Le commencement de l'ébriété s'exprime en anapestes (v. 30-42), et l'impression finale de l'homme ivre se résume dans le vers gai et sautillant :

Dreht sich die ganze betrunkene Welt. (II, 9, 68.)

On le voit, des exemples frappants de « rendu » se trouvent dans chaque pièce de la *Nordsee.* La forme de ce recueil est aussi belle que l'observation y est minutieuse et la pensée noble ou hardie. On pourrait craindre qu'un tel souci de la forme extérieure ne portât préjudice au développement de la pensée; mais Henri Heine a su éviter ce danger en articulant avec force toutes les phases de son développement.

Les rythmes libres des *Nordseebilder* ont fait époque dans la littérature allemande. Depuis leur apparition, il n'est guère de poète sérieux qui ne se soit essayé à son tour dans cette forme merveilleuse. Oserai-je dire que bien peu ont réussi? Heine lui-même n'a jamais voulu reprendre ce rythme auquel il devait sa plus belle création. C'est assez dire qu'il y fallait un certain enthousiasme, une certaine fougue juvénile qu'il ne sut jamais retrouver.

On s'est demandé où le poète avait pu prendre la première idée de ses rythmes libres, et l'on a prononcé avec raison les noms de Klopstock et de Gœthe. Gœthe surtout paraît avoir inspiré le poète du *Buch der Lieder* par l'exemple des magnifiques odes pindariques de sa jeunesse. Il ne me

semble pas, toutefois, que son influence soit bien celle que l'on retrouve sous les rythmes libres de Heine. Les Allemands ont une tendance bien naturelle à faire de Gœthe le centre de leur poésie, mais ils ne se répètent pas assez que Gœthe a suivi des courants beaucoup plus qu'il n'en a créé[1]. Cette constatation ne diminue en rien l'admiration qu'on peut avoir pour son prodigieux esprit; mais elle permet de nouer plus librement quelques chaînes d'influences littéraires. Pour ma part, sans me dissimuler l'importance des odes libres de Gœthe, je pense que Heine a puisé la première idée de ses rythmes chez Novalis bien plutôt que chez l'auteur du *Wanderers Sturmlied*. Je crois qu'il faut chercher dans les *Hymnen an die Nacht* le premier germe des *Nordseebilder*. D'ailleurs, je ne fais pas allusion aux poésies contenues dans ces *Hymnes*, mais aux pages de prose qui s'y trouvent mêlées. Que l'on ne s'étonne point de ce rapprochement. Il n'est pas bien sûr que Heine lui-même ait considéré ses rythmes libres comme des vers; on a fait observer que nous les pourrions écrire sans embarras comme des lignes de prose, et le poète, sans nul doute, l'eût avoué bien volontiers. Il est donc fort possible que cette prose rythmée ait été inspirée par celle de Novalis. Ce qui me

1. Cf. E. Lichtenberger, *Étude sur les poésies lyriques de Gœthe*.

frappe, en effet, c'est la facilité avec laquelle tel passage des *Hymnen an die Nacht* peut se résoudre en vers analogues à ceux de Heine. En voici un exemple qui me paraît décisif :

Ewig ist die Dauer des Schlafs.
Heiliger Schlaf!
Beglücke zu selten nicht
Der Nacht Geweihte
In diesem irdischen Tagewerk.
Nur die Thoren verkennen dich
Und wissen von keinem Schlafe,
Als dem Schatten, den du
In jener Dämmrung der wahrhaften Nacht
Mitleidig auf uns wirfst.
Sie fühlen dich nicht
In der goldenen Flut der Trauben,
In des Maudelbaums Wunderöl,
Und in dem braunen Safte des Mohns.
Sie wissen nicht, dass du es bist,
Der des zarten Mädchens Busen umschwebt,
Und zum Himmel den Schoos macht;
Ahnden nicht, dass aus alten Geschichten,
Du himmelöffnend entgegentrittst,
Und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen,
Unendlicher Geheimnisse
Schweigender Bote. (*Hymnen an die Nacht*, II [1].)

1. Cf. III, IV, V *passim* (et supra, p. 141).
« Eternelle est la durée du sommeil. O sommeil sacré, ne viens pas trop rarement faire le bonheur de ceux qui sont voués à la Nuit, dans ce terrestre labeur. Seuls les insensés peuvent te méconnaître; ils ne savent d'autre sommeil que l'ombre que, par miséricorde, tu jettes sur nous, dans le crépuscule de la Nuit véritable. Ils ne reconnaissent pas ta présence dans le jus doré des raisins, dans l'huile merveilleuse de l'amandier, et dans la brune liqueur du pavot. Ils ignorent que c'est toi qui planes sur la poitrine de la tendre jeune fille, et fais le ciel de son sein; ils ne soupçonnent pas que tu viens à notre rencontre du fond des vieilles histoires, pour nous ouvrir le ciel, et que tu portes les clefs qui ouvrent les séjours des bienheureux, ô courrier muet des secrets infinis. »

On le voit, aucune des lignes de Novalis ainsi scandées ne dépasse quatre accents. En outre, le procédé de développement par énumération, et la syntaxe très simple rappellent ici les *Nordseebilder*. Enfin, les sujets des deux poèmes sont analogues : chez Novalis, c'est un hymne à la Nuit; chez Heine, c'est un hymne à la Mer. Sans doute, la différence de caractère et de talent des deux poètes leur a fait traiter différemment ces deux sujets connexes : Novalis est mystique et flou, comme la Nuit qu'il adore; Heine est changeant, bruyant, coloré et plein de vie comme la Mer qu'il célèbre. Mais je crois bien que la première idée de ses rythmes libres a été inspirée à Heine par la lecture de Novalis. Si l'on voulait, en effet, remonter jusqu'à Gœthe, il faudrait se demander pourquoi Heine a précisément imité quelques-unes des odes de jeunesse du grand poète, plutôt que telle autre forme de son lyrisme. Si l'on s'en tient, au contraire, à Novalis, on comprend aisément que ce poète aimé ait inspiré l'auteur de l'*Intermezzo* par son œuvre la plus belle et la plus originale; on comprend aisément que Heine ait conçu le dessein de tenter pour la Mer ce que Novalis avait réalisé pour la Nuit, un mélange de prose et de vers[1]. Gœthe ne me

1. On sait en effet que les *Nordseebilder* parurent d'abord dans les *Reisebilder*.

On remarquera que les rôles sont changés : ce n'est pas aux pièces de vers assez incolores des *Hymnen an die Nacht*, mais,

semble pas ici avoir servi d'initiateur direct ; c'est à de moindres esprits qu'est souvent réservé le soin de transmettre aux générations nouvelles le germe fécond de la pensée ou de la forme.

au contraire, aux pages de prose chantante et rythmée du chef-d'œuvre de Novalis, que correspondent les rythmes libres de la *Nordsee*.

LIVRE II

ANNÉES DE LUTTE

« Mon estime pour moi-même a toujours augmenté dans la proportion du tort que j'ai fait à ma réputation. »
SAINT-SIMON.
(Citation relevée par H. Heine et retrouvée dans ses papiers inédits.)

I

HENRI HEINE A PARIS

Avec la publication du *Buch der Lieder*, au mois d'octobre 1827, commence, à vrai dire, une période nouvelle dans la vie de Henri Heine. Toute sa première jeunesse, avec ses amours enjolivés, ses rêves fleuris et tendres dans la forêt ou au bord de la mer, ses illusions vivaces et sa confiance, tout ce qui, depuis quinze ans, bruissait et chantait dans son âme, se trouvait exprimé dans le merveilleux volume ; toute sa juvénilité insouciante était là « roulée dans un linceul de pourpre, et couchée au tombeau ». La vie, maintenant, s'ou-

vrait devant lui, sinon triste, du moins cruellement réelle. Le poète avait trente ans, il était un homme fait : il avait commencé à tracer autour de lui le cercle que ses rêves n'oseraient plus sérieusement franchir. Ses œuvres, certes, lui assuraient une place enviée parmi les écrivains allemands; mais il n'avait pas de profession qui pût assurer son existence. A cette époque, la littérature ne donnait pas toujours le pain quotidien : c'est à notre temps qu'il était réservé de voir des poètes rouler carrosse et des journalistes se construire des hôtels : Henri Heine, l'un des plus grands poètes, et le plus grand journaliste de l'Allemagne, devait osciller toute sa vie entre une véritable pauvreté et une aisance médiocre qui eût à peine suffi à un petit bourgeois rangé. Pour le moment, en 1827, il n'avait rien. Il dut songer à se créer une position.

C'est alors que s'ouvre, pour notre poète, une des plus pénibles périodes de sa carrière. Errant de ville en ville et d'espérance en espérance, il ne trouve d'abord nulle part où se fixer. Puis, toujours aiguillonné par le besoin d'argent, incertain sur les principes mêmes de son action politique et sociale, brûlé d'un désir de liberté qui, bientôt, le plonge dans une mortelle solitude morale, il passe vingt ans au milieu d'une perpétuelle et stérile agitation. Il parvient de la sorte au seuil de la vieillesse, et quand la maladie implacable vient s'asseoir à son chevet, elle trouve le grand écri-

vain tristement affaissé sur lui-même, dans un foyer de rencontre où ne veillent ni l'amour ni la famille. Il est peu de grands esprits qui aient payé plus cher leurs aspirations de beauté et leurs rêves d'indépendance, et il n'y a peut-être pas, dans la littérature moderne, un poète dont la vie ait été plus bourgeoisement ternie par les soucis mesquins et par la gêne honteuse.

Henri Heine n'était préparé par ses vagues études de droit à aucune carrière spéciale. Les seuls projets qu'on lui ait jamais connus le portaient vers le barreau, la carrière diplomatique ou l'enseignement. Au fond, il ne visait que des professions dans lesquelles, à son avis, l'érudition pût être remplacée par l'intelligence. Après la publication du *Buch der Lieder*, il semble avoir plus spécialement désiré une chaire d'université. On se demande avec une certaine inquiétude s'il avait bien l'instruction spéciale nécessaire dans un tel poste ; mais, après tout, il était trop intelligent pour y faire mauvaise figure et pour ne pas compléter, par un travail acharné, sa connaissance imparfaite de l'histoire littéraire qu'il voulait enseigner. Son cours nous eût valu, sans doute, quelques volumes légers d'allure et semés d'aperçus ingénieux, dans le genre de son *De l'Allemagne* et de son *École Romantique*, avec moins d'esprit et de méchanceté peut-être, et un peu plus d'érudition. Mais, ce projet, qu'il comptait réaliser à Munich, où il était allé diriger un journal, les *Poli-*

tische Annalen, échoua, grâce aux efforts du parti clérical, que ses *Reisebilder* avaient, non sans raison, rendu défiant à son égard. Le roi de Bavière, d'abord assez bien disposé en sa faveur, finit par lui refuser la nomination tant convoitée, et, après un voyage en Italie, le poète revint dans le nord de l'Allemagne pour mettre ses notes à jour et attendre les événements [1].

Dans un séjour qu'il fit sur l'îlot rougeâtre d'Héligoland, il fut surpris par la nouvelle de la révolution de 1830. Il exulta. Ses rêves de liberté lui semblaient enfin réalisés par la France : toute cette vieille société vermoulue, avec ses principes et ses privilèges, jadis si étroitement entrelacés qu'il n'avait pu y trouver place, lui, le nouveau venu, gisait maintenant à terre ; c'était, pensait-il, à des hommes nouveaux tels que lui-même que l'avenir allait s'ouvrir. Au bout de quelques mois, n'y tenant plus, il voulut se persuader que les

1. Voici les dates de ses principaux déplacements entre la publication du *Buch der Lieder* et son départ pour Paris. Appelé à Munich vers la fin d'octobre, Heine passe par Cassel où il voit les frères Grimm, Francfort-sur-le-Mein, où Börne le retient quelques jours, et Stuttgart, où il fait connaissance avec Menzel, le futur Dénonciateur. Vers la mi-juillet 1828, il part pour l'Italie où il reste jusqu'à la fin de novembre. En décembre, il est à Hambourg, où son père vient de mourir. Au début de l'année 1829, nous le trouvons à Berlin qu'il quitte bientôt pour Potsdam, une de ses retraites d'autrefois; au mois de septembre, il retourne à Hambourg. Le 26 mars 1830, il s'installe à Wandsbeck, et passe ensuite l'été à Héligoland. Rentré à Hambourg, il en repart, en mai 1831, pour gagner Paris par Francfort.

pages enflammées qu'il avait consacrées aux journées de juillet compromettaient sa sécurité à Hambourg. Il se décida, après quelques hésitations, à gagner la nouvelle capitale de la liberté, Paris. Au fond, sans doute, il était bien aise de sortir de la situation pénible dans laquelle il se trouvait en Allemagne. La vie ne pouvait guère être pour lui, en France, plus difficile qu'elle n'était dans son pays natal. Eut-il bien conscience de s'exiler pour la vie? Cela est peu probable, quoique, en vérité, une telle perspective n'eût rien de bien effrayant pour un descendant de la race errante. Son départ ne dut pourtant pas être si mûrement réfléchi. Le désir du nouveau, l'espoir de jouer un rôle plus brillant lorsqu'il serait délivré de toute crainte au sujet des écarts de sa plume, enfin, ce je ne sais quoi qui pousse les mécontents et les agités vers tous les centres où l'on s'agite et où l'on est mécontent, voilà des raisons qui suffisent à expliquer ce voyage dont les suites devaient être si graves.

Arrivé à Paris, Henri Heine trouva, pourrait-on dire, à la fois plus et moins qu'il n'avait espéré. Vus de près, les Français lui parurent moins séduisants qu'à distance, et, si, dans la première ivresse de l'arrivée, il nous consacra des pages enthousiastes, il ne tarda pas à reconnaître nos défauts, et même à nous en prêter quelques-uns que nous n'avions pas. Il vit en nous la fri-

volité, la vanité, l'esprit et la grâce; c'est trop, en vérité[1].

Mais, d'autre part, il reçut à Paris un accueil auquel sa vanité, si grande qu'elle fût, ne l'avait probablement pas préparé. Il lui arriva, comme à tout étranger instruit, riche ou bien élevé, d'occuper presque immédiatement, chez nous, une situation que ses succès littéraires lui eussent difficilement assurée dans son pays. Dans toutes les grandes villes, un étranger jouit de plus d'égards qu'un homme du pays : sa naissance même ne lui est-elle pas déjà une originalité? Parle-t-il bien la langue, on s'extasie; fait-il des fautes, on s'extasie encore, ou du moins, on prête attention. L'étranger qui arrive au milieu de nous a rompu tous les liens sociaux et dépouillé tous les préjugés, qui, dans son pays, lui eussent assigné telle ou telle place. Il est, de plein droit, libéré de nos mille obligations, et toute une part de notre réserve lui est naturellement étrangère. Il peut, sans jamais se déclasser, fréquenter les milieux les plus opposés : ce qui, chez nous, serait suspect, s'appelle chez lui curiosité, désir de s'instruire, études de mœurs. S'il a joué un rôle dans son pays, nous en exagérons l'importance; s'il en joue un parmi nous, nous nous étonnons de ses moindres succès. Bref, l'admiration un peu naïve et surtout mal informée que

1. Voir par exemple : *Gedanken und Einfälle*; Elster, VII.

nous avons pour tout étranger qui nous arrive, favorise singulièrement les exilés : Allemands ou Russes en France, Français ou Russes en Allemagne, peu importe le pays; chacun à son tour jouit des égards que lui accorde notre naïveté curieuse. Même de nos jours, un étranger de distinction nous semble encore quelque peu « Persan ».

C'est ainsi qu'il convient d'expliquer le succès que Henri Heine eut, dès l'abord, parmi la société parisienne. Quelques lettres de recommandation lui donnèrent les points de contact nécessaires : l'étonnement ou la sympathie compatissante des Parisiens pour l'exilé firent le reste. Mais, remarquons-le bien, les personnes avec lesquelles Heine se trouva en rapports pouvaient porter de grands noms ou posséder de grands talents, jamais elles n'appartinrent à la société moyenne, à celle qui forme le noyau de notre pays. Henri Heine fréquenta des salons littéraires, le club des Saint-Simoniens, les Rothschild, et la plupart des écrivains et des artistes de son temps; mais il vit tout ce monde dans des réunions d'apparat, et très rarement dans l'intimité. Or, un grand dîner, une soirée, une partie fine à Montmorency, voire même une émeute, n'épuisent pas toute la vie parisienne : c'est pourtant ce que Henri Heine, durant vingt-cinq ans, en put apercevoir. Comme presque tous les étrangers qui passent chez nous, il ignora jusqu'à sa mort ce qu'est l'intimité d'une famille française.

On comprend ce que dut être la vie du poète dans cette société parisienne, si accueillante à son sommet, et si fermée dans ses profondeurs. Nulle part, il n'y trouva de coin paisible et simple. Nulle part, il ne rencontra, parmi ces grands noms de l'art ou de la littérature, un homme qui vît en lui plus et mieux que : « Henri Heine, le spirituel Allemand ». Comment aurait-il pu, dès lors, s'attacher fortement à ces Français qui ne savaient rien de lui ni de son pays? Comment n'aurait-il pas souffert de voir qu'ils riaient de ses bons mots, mais qu'ils ignoraient ses lieds? Je ne découvre, durant les premières années de son séjour à Paris, aucune de ces amitiés fortes de la trentième année qui unissent deux hommes qu'attirait déjà l'un vers l'autre une commune élévation d'esprit. Les seuls camarades que Henri Heine fréquentât avec quelque suite étaient des Allemands, et quels Allemands, pour la plupart! Des révolutionnaires, des démocrates à tous crins, bruyants, malpropres et sans le sou, des Juifs haineux comme Börne, ou bien insignifiants comme Alexandre Weill. Çà et là, un véritable Allemand d'Allemagne faisait son apparition, mais, qu'il s'appelât A. de Humboldt, Richard Wagner, Liszt ou Puckler Muskau, il ne restait jamais bien longtemps en contact avec l'acerbe moqueur qu'était Henri Heine.

D'ordinaire, les biographes du poète s'extasient sur la variété de ses relations : ils négligent de

considérer que l'on ne vit pas uniquement de pareilles connaissances. Il est des heures où l'on est las du bruit, des salons, des dîners, des théâtres, des hommes et des femmes d'esprit, et où l'on éprouve le besoin de se recueillir dans la paix du foyer. Quand on est un poète du clair de lune et des tilleuls fleuris, et qu'on se voit transporté loin de cette terre allemande, un peu lourde mais si tendrement sentimentale, au milieu de la frivole écume de la vie parisienne, ces heures, sans doute, reviennent plus souvent encore. Nul n'a jamais fait toucher du doigt l'affreuse solitude morale dans laquelle devait alors se trouver le poète exilé. On s'est indigné de ses amourettes, on a noté toutes ses intrigues et enregistré sa vulgaire liaison avec Mathilde, sa future femme; mais jamais on n'a paru croire que ces amourettes et cette liaison avaient été fatalement le fruit de son isolement moral. Il était nécessaire, hélas! que le poète de l'amour éthéré arrivât à chanter ses *Verschiedene*, et même à retenir l'une d'elles à son foyer jusqu'à sa mort. Au lieu de s'étonner, de s'indigner ou de sourire, il faudrait plaindre le poète; il faudrait déplorer amèrement que notre société d'alors ne lui ait pas fait un accueil plus intime, et que son goût de jeune Allemand sensuel ait été si misérablement trompé dans le choix de la femme, ou plutôt de la statue grasse à laquelle il devait un jour donner son nom.

Nous laissons aux biographes le soin d'énumérer ses brillantes relations, ainsi que ses liaisons brèves avec les Hortense ou les Emma qui l'aidèrent à supporter son isolement moral. Nous ne jugeons utile de retenir que le nom de deux femmes qui, à des titres divers, exercèrent une grave influence, sinon sur son esprit, du moins sur la direction de sa vie : nous voulons parler de la princesse Belgiojoso, sa protectrice, et de Mathilde Mirat, sa maîtresse, puis sa femme.

Comme Henri Heine, la princesse Belgiojoso, exilée volontaire, était venue chercher un refuge à Paris; Italienne de naissance, elle voulait, comme lui, combattre à distance, dans le foyer de la liberté, pour la liberté de sa patrie. C'est probablement dans le salon de Lafayette, en 1831, que le poète lui fut présenté. Quelques années plus tard, le prince Belgiojoso ayant réussi à se faire rendre ses biens confisqués par les Autrichiens, la princesse ouvrit un salon qui fut bientôt célèbre à Paris, et dont Henri Heine devint l'un des hôtes les plus assidus.

On a souvent décrit l'étrange hôtel Belgiojoso, avec sa pièce principale tendue d'une étoffe noire semée de larmes d'argent; on a aussi volontiers conté que la princesse recevait ses hôtes la tête coiffée de fuchsias, et tenant entre ses doigts le long tuyau d'un narghilé. A distance, ces excentricités nous frappent moins que l'importance littéraire et sociale du salon qui les encadrait. La

princesse Belgiojoso avait su réunir autour d'elle un cercle merveilleusement choisi d'hommes politiques, d'écrivains, de savants, d'artistes et de femmes remarquables par leur beauté ou la grâce de leur esprit. Thiers, Mignet, Augustin Thierry, Alfred de Musset, Liszt, Victor Cousin, Chenavard, Ary Scheffer et tant d'autres, s'y rencontraient. On peut penser quels furent, pour les uns comme pour les autres, l'agrément et le profit de si précieuses rencontres. Pour Henri Heine, surtout, pour l'étranger, acclimaté, sans doute, mais encore fortement teinté de germanisme, l'importance de ces relations fut plus appréciable que pour quiconque, et il est aisé de voir qu'il sut en profiter.

Toutefois, c'est l'influence personnelle de la princesse qui paraît s'être, par-dessus tout, exercée sur notre poète. La princesse était fort galante et trois hommes cherchaient à se disputer ses faveurs : A. de Musset, Henri Heine et Mignet, « le beau Mignet ». Ce dernier l'emporta et resta, durant de longues années, l'ami le plus tendre et le plus intime de la belle Italienne. Toutefois, l'insuccès de Heine, loin d'exciter sa jalousie ou sa rancune, contribua à établir entre lui et la spirituelle exilée une intimité confiante, tenant beaucoup plus de l'amitié que de l'amour. Parmi les relations parisiennes de notre poète, je n'en sais pas qui aient eu pareille fixité et qui aient provoqué chez lui pareils accents de sincérité. Les

quelques lettres qu'il écrivit à la princesse vers cette époque (1835-1836) ou qu'il lui fit parvenir par l'intermédiaire de Mignet[1] nous donnent des preuves de cette confiante affection. Elles nous montrent, par exemple, que le poète prenait volontiers sa belle protectrice pour confidente des mouvements de son cœur. C'est ainsi qu'il lui parle, un jour, d'une « petite femme qu'il a vue chez elle, et qui a un attrait dans sa personnalité, un je ne sais quoi qui agit sur lui d'une singulière manière ». Il ajoute : « Elle me fait mal dans l'âme, elle y éveille des regrets endormis, elle est douloureusement bonne, elle est gaiement méchante : je n'en veux pas, et cependant j'en voudrais : c'est un charme[2]. »

Un peu plus tard, il fait savoir à la princesse, par l'intermédiaire de Mignet, « qu'il s'est volontairement exilé à Boulogne, et qu'on le reverra tout à fait guerri et le cœur épuré de ses souillures douloureuses ». Or, en rapprochant ce passage des lettres à Campe du 2 juillet [3] et du 4 décembre 1835[4], il me semble deviner que les souillures douloureuses dont il s'agit ne sont pas autre chose que l'amour déplacé et vulgaire qu'éprouvait pour une jeune gantière le poète de

1. Cf. Appendice.
2. Lettre du 5 avril 1835. Cf. Appendice.
3. « Ich glaube mein Geist ist von aller Schlacke jetzt endlich gereinigt. »
4. Cf. notre article de la *Deutsche Rundschau*, juin 1894.

l'*Intermezzo*, et dont la princesse Belgiojoso avait tenté de le détourner en l'invitant à passer plusieurs semaines dans son château de La Jonchère. Pour que Henri Heine consentît à laisser une main étrangère effleurer son cœur, et à livrer de la sorte le secret de sa vie intime, il fallait, assurément, qu'il éprouvât pour la princesse une amitié aussi solide que sincère. Il ne paraît pas qu'il ait jamais accordé à aucun autre des amis de son âge mûr de pareils privilèges, et l'on peut juger, par ces détails, médiocres en apparence, mais bien caractéristiques, de l'influence exercée sur lui par la femme qu'il sut si noblement apprécier.

Aussi bien, la farouche patriote italienne reçut-elle du poète des confidences autrement graves que celles de ses amours. La lettre qu'il lui écrivit d'Aix[1], vers la fin de l'année 1836, est le document le plus précieux et le plus sincère que nous possédions sur la situation morale de Henri Heine à l'époque douloureuse où il se vit fermer à tout jamais la route d'Allemagne, et où son exil, accepté d'abord si gaiement, dans une heure d'enthousiasme, lui apparut sous les couleurs sombres d'un sacrifice contraint et définitif. La diète germanique avait interdit[2] à l'intérieur de ses frontières la vente des œuvres du poète; celui-ci se voyait désormais traqué à la façon

1. 30 octobre 1836. Cf. Appendice.
2. Séance du 10 décembre 1835.

d'un criminel politique, et, de plus, loin de lui savoir gré de son courage, ses propres frères d'armes l'accusaient d'indolence, d'hérésie politique ou même de trahison. Il écrit alors à la princesse Belgiojoso une longue lettre, en un français travaillé. Il lui conte quelques épisodes de son voyage dans le Midi, et même, dérogeant à son habitude de ne composer que des lettres d'affaires, il prend la peine de lui décrire par le menu la ville d'Aix en Provence. En écrivant, il fait un retour sur lui-même : à la vue d'un temple antique transformé en baptistère, il s'écrie mélancoliquement : « Voyez que même les pierres se soumettent à la nécessité de servir le parti vainqueur, elles qui n'ont pas même l'excuse de nos besoins humains, qui ne sont pas tourmentées ni par la faim, ni par la soif, ni par la vanité... Est-ce que, Madame, je ferai bientôt ma paix, paix ignoble, avec les autorités d'outre-Rhin, pour pouvoir sortir des ennuies de l'exil et de cette gêne fastidieuse qui est pire qu'une pauvreté complète! Hélas! les tentations deviennent grandes, depuis quelque temps... » Un aveu de cette importance, dans une lettre aussi soignée, n'a certainement pas échappé involontairement à l'humeur maussade de Henri Heine; il était calculé, sans nul doute; aussi nous donne-t-il la mesure de la confiance que la princesse avait su inspirer à l'ombrageux poète.

Certes, une telle confiance était bien placée.

Sans doute, des documents précis nous font défaut pour suivre plus avant l'histoire des relations de Henri Heine et de la princesse; nous ignorons, je pense, les raisons qui les tinrent éloignés l'un de l'autre dans la suite, et, si je vois, pour ma part, dans leur rupture, un contre-coup de la liaison du poète avec Mathilde, c'est là une pure conjecture morale. Toutefois, nous pouvons encore déterminer assez nettement le rôle de protectrice que la princesse joua envers lui. Nous venons de montrer quelle sympathie confiante les unissait l'un à l'autre, et la dernière citation nous a fait voir que les questions les plus intimes, après les affaires de cœur, je veux parler des questions d'argent et de conduite générale, étaient agitées franchement entre eux. On ne sera plus étonné, dès lors, de nous voir soutenir que la princesse Belgiojoso eut une part active dans l'attribution du secours annuel de 4800 francs, qui fut accordé par Thiers [1] au poète allemand sur le budget des fonds secrets. C'est dans le salon de la princesse Belgiojoso que Henri Heine rencontra le plus souvent Thiers; en outre, l'ami de cœur de la princesse, Mignet, était intimement lié avec le jeune ministre. Telle lettre [2] nous

1. J'ai montré ailleurs (*Deutsche Rundschau*, juin et juillet 1894) que sa pension fut accordée à H. Heine par Thiers, vers 1835 ou 1836, et que c'est à la prière de l'homme d'État que Guizot, lui succédant à la tête du ministère, le 2 mars 1840, consentit à en continuer le paiement.

2. Par exemple, celle du 11 avril 1835.

prouve que Mignet servait d'intermédiaire entre le poète et le ministre pour des affaires importantes, et telle autre[1] nous montre la reconnaissance de Heine vis-à-vis de ses bienfaiteurs direct et indirect. Mignet ne faisait sans doute que répondre au vœu de sa belle amie, en recommandant à l'homme d'État un des plus brillants habitués du salon. On sera moins encore étonné de cette intervention, si l'on se rappelle que, sur la liste des écrivains qui émargeaient aux fonds secrets, se trouve à côté du nom de Henri Heine celui d'Augustin Thierry, besogneux, lui aussi, et protégé de la princesse Belgiojoso, qui le logeait dans une aile de son hôtel.

C'est donc à des relations mondaines nouées dans le salon d'une étrangère de distinction que Henri Heine dut la fameuse pension qui devait, dans la suite, lui attirer tant de soupçons et d'injures. Par là s'expliquent en grande partie la désinvolture avec laquelle il accepta « l'aumône de la France à un exilé » ainsi que la liberté d'esprit et de plume qu'il conserva, malgré cette attache, vis-à-vis des deux ministères qui le soutinrent, à tour de rôle, durant douze ou treize années.

Nous voyons ainsi que la princesse Belgiojoso ne resta pas pour Henri Heine une fugitive connaissance de salon : non seulement elle fut, à son

1. 1er septembre 1836.

heure, la confidente de ses angoisses les plus secrètes, mais encore il semble qu'elle ait agi efficacement en faveur de son ami pauvre. En tout cas, elle fut pour lui une conseillère — la seule dont les avis fussent écoutés. Malheureusement, son influence ne s'exerça pas longtemps. Jamais peut-être Henri Heine ne fut plus près de mener une vie normale qui eût assaini et comme filtré ses œuvres. La princesse Belgiojoso l'eût sans doute maintenu dans un monde plus choisi que celui dans lequel il devait tomber; exilée comme lui, elle eût compris ses heures d'abattement; femme délicate, elle l'eût mis en garde contre les écarts de sa plume. Malheureusement, les sens du poète et sa mauvaise étoile devaient le conduire vers une femme également indigne de son esprit et de son cœur, une femme dont la tête était aussi vide, que son corps était splendide, et qui, attachée désormais à sa destinée, ne sut jamais comprendre son amour ni son dévouement, et encore moins s'en montrer digne.

Il importerait peu à l'histoire littéraire de conserver le souvenir de Mme Henri Heine, née Mathilde Mirat, si l'influence vulgaire qu'elle exerça, innocemment, sur le poète épris de ses formes, n'avait si tristement contribué à éloigner celui-ci de toute société choisie où son goût eût pu se maintenir pur et délicat. Peut-être même n'y insisterions-nous pas autant si la critique française n'avait voulu voir dans ce ménage

de grand poète une sorte d'idylle digne à la fois de l'ironie des *Reisebilder* et de la tendresse de l'*Heimkehr*. Du moins n'essaierons-nous pas de retracer les débuts de Mathilde dans la galanterie, jusqu'au jour où Henri Heine la vit et la conquit. Elle vécut d'abord avec lui environ cinq ans dans une union libre qui, au dire des contemporains, exerça sur la santé du poète, déjà compromise par la turbulente vie parisienne, une action funeste. En 1842, à la veille d'un duel, Henri Heine l'épousa, dans un élan de générosité, persuadé sans doute qu'il lui donnerait, au moyen de ce sacrifice, un peu du sérieux et de la dignité qui lui faisaient si complètement défaut. C'est ainsi que, durant les quatorze années qui suivirent, empoisonnées par une atroce agonie de huit ans, il dut traîner à sa suite cette femme : par instants, il la haïssait[1], par instants, il éprouvait encore pour elle des élans de tendresse[2], en tout cas, il en était vivement jaloux. Le cauchemar de sa vie manquée, ce terrible refrain du *Romanzero* et des dernières poésies, n'a pesé si lourdement sur le long crépuscule de son agonie, que par le contraste de ses aspirations avec la réalité triviale et laide qui l'enserrait. Mathilde vivait à ses côtés, indifférente et molle; elle était sotte et ignorante; mais la sottise et l'ignorance ne sont rien, quand elles recouvrent

1. Surtout vers la fin de sa vie.
2. Cf. les poésies : *An die Engel*, I, 425; « *Ich war, o Lamm* », II, 42; *Babylonische Sorgen*, II, 43, etc.

la bonté, l'amour, le dévouement, ces qualités profondes qui, parfois, jaillissent des natures frustes et les rendent si nobles à nos yeux. Mathilde ne témoigna jamais au poète ni bonté ni dévouement; elle put l'aimer peut-être, mais non jusque dans la souffrance. C'était une pauvre fille née au village, et jetée par hasard sur le boulevard parisien. Dans sa liaison avec Henri Heine, elle ne vit, après le premier apaisement des sens, qu'une bonne affaire à négocier. Elle eut jusqu'au bout la ténacité de la paysanne; une fois son but atteint, elle en eut l'indifférence lourde et l'égoïsme. Élevée jusqu'au foyer légitime de l'écrivain, on eût pu attendre d'elle qu'elle cherchât à y mettre un peu de tendresse et de paix : il n'en fut rien. De jour en jour plus curieuse de plaisirs, abusant du dévouement de l'homme qui l'a tirée du ruisseau, elle lui rend de plus en plus lourds les soucis d'argent qui, toute sa vie, l'ont tourmenté. Loin de le contenir, sinon par des conseils, au moins par de légers renoncements, elle l'excite, au contraire, aux travaux lucratifs et surtout aux démarches abaissantes, au cours desquelles il mendie un secours auprès de ses parents riches. C'est pour elle que le poète malade tient si fort à la rente que lui a promise son oncle, et que son cousin Charles refuse de lui servir; c'est pour elle, pour qu'après sa mort elle ne soit pas inquiétée et jouisse en paix des secours enfin accordés, que le moribond consent

à transiger avec les millionnaires de sa famille, à les supplier aux portes même du tombeau, à implorer leur pardon pour lui et leur miséricorde pour « l'enfant » qu'il laisse à son foyer. Trop profondément nulle pour être méchante, comme aussi trop profondément dénuée de qualités morales pour tenter d'adoucir les années terribles du poète, Mathilde a été, passivement et sans l'apparence même d'une intention, le mauvais génie de Henri Heine durant la seconde moitié de sa vie. A ceux qui en peuvent douter, il suffit de conseiller la lecture des poésies composées par le poète en 1855, lorsque, après tant d'années sombres de souffrance aux côtés d'une femme matérielle et indifférente, il vit tout à coup paraître à son chevet l'amour rêvé, l'amour tendre et compatissant. Les derniers vers de Henri Heine éclatent comme des soupirs de délivrance : entre les pierres froides qui avaient muré sa vie morale, venait tout à coup de s'épanouir une fleur; hélas! le moribond n'avait déjà plus la force de la presser sur ses lèvres!

*
* *

Henri Heine n'était pas venu à Paris pour « s'y vautrer dans la fange du boulevard », ainsi que le croyaient les vertueux philistins d'outre-Rhin. Il était parti dans un élan d'enthousiasme. Seulement, à peine arrivé, il fut assez incertain sur la direction qu'il devait donner à son activité.

Moins que jamais, il voyait devant lui un avenir assuré ; l'agrément de la vie parisienne put, quelque temps, lui donner le change, mais, aux heures de réflexion, il ne s'en demandait pas moins avec inquiétude vers quelle côte inconnue il faisait voile. Il était venu poussé par la politique : pourtant, il n'y avait pas en lui l'étoffe d'un chef de parti, et il le sentait bien. Sans doute, un tel rôle eût flatté son amour-propre, mais Henri Heine était incapable de s'imposer la suite dans les vues, la prudence dans les actes et dans les paroles, la réserve, les ménagements de toute sorte, même les compromissions qui en sont comme les premiers principes. Le poète savait-il même, au juste, ce qu'il voulait en politique? On en douterait presque à voir les fluctuations de ses idées durant les vingt-cinq années qu'il passa chez nous. En réalité, il ne fit jamais de politique de principe : sa politique fut toujours celle d'un poète, elle fut toute de sentiment : c'est peut-être, en l'espèce, la forme la plus sincère de nos convictions, mais il faut avouer que c'en est aussi la forme la plus stérile, parce qu'elle mène au scepticisme. Henri Heine semble n'avoir eu qu'une idée sociale vraiment fixe : c'est l'idée très vague qui a guidé chez nous les hommes de la Révolution, c'est le principe dont se réclament également les régimes les plus opposés : la liberté naturelle. Nous avons déjà signalé, dans l'héritage moral du poète, quelques-unes des idées du XVIIIe siècle

français sur la raison et sur la nature. Ce sont ces mêmes idées qui dominèrent la conception politique du poète mûri. Si, auprès de beaucoup de gens, Heine passe pour un révolutionnaire, c'est parce qu'il s'est élevé avec passion contre les privilèges du rang et de la naissance. Mais il ne faut pas oublier que cette violence destructive ne domine pas son œuvre. S'il veut anéantir les privilèges du passé, c'est parce qu'ils ne sont pas *naturels*, et c'est pour leur en substituer de nouveaux qui, à ses yeux, seront plus généralement accessibles à tous les citoyens. Il défend l'empire de l'intelligence sur la force et sur le nombre avec autant de passion qu'il en met à attaquer les prérogatives de la naissance, du rang et de la race. C'est en ce sens qu'on peut dire qu'il est un républicain de sentiments aristocratiques. Au fond, s'il vivait de nos jours, Henri Heine paraîtrait un peu tiède même pour un opportuniste. Les frissons belliqueux [1] qui passent parfois sur le fond commun de ses convictions un peu bourgeoises ne doivent pas nous égarer : ce sont des impressions fugitives, des sensations du moment, et non pas des déclarations de principes.

Henri Heine manquait d'un plan politique rigide; il n'avait pas non plus « les gestes pathétiques » de l'exilé chef de parti. Son ironie tou-

1. Cf. le *Weberlied* et les *Zeitgedichte*, passim.

jours en éveil et sa droite franchise lui interdisaient toute comédie du sentiment : il savait bien que, pour agir sur une foule, il faut exagérer ses impressions, et que, si l'on veut passer pour un martyr, il faut se plaindre bien haut, affecter une mine austère et bannir toute gaîté. Mais il lui répugna toujours de prendre un masque; il aima, toute sa vie, à se montrer tel qu'il était, fantasque et changeant, sans prendre la peine de déguiser en lui ce qui pouvait déplaire à son public. Pas plus en politique qu'en poésie, il ne consentit à tenir jusqu'au bout un rôle soigneusement étudié. Malheureusement, si les caprices de sa fantaisie contribuèrent à l'originalité de ses lieds, ils perdirent sa réputation politique.

Tous ses projets de rénovation et tout son enthousiasme libertaire aboutirent à de fantasques escarmouches. La guerre de partisan, où l'on s'expose à peu près seul et où l'on n'obéit à aucun mot d'ordre, était avant tout son fait. Il n'a jamais redouté la lutte, mais il lui a plu toujours de choisir l'adversaire et de varier les armes de l'attaque et de la défense. Comment aurait-il pu s'embrigader, lui dont l'ironie, sans cesse en garde, saisissait avec tant de joie les moindres ridicules de ses compagnons d'armes? Ses idées politiques, très simples, lui permettaient de faire cause commune avec bien des écoles différentes de libéraux; mais il se séparait vite de chacune d'elles, quand il avait cru percer le

mobiles vilains ou ridicules qui en faisaient agir les chefs. Or, en politique, plus que partout ailleurs, il est dangereux d'agir au gré de son inspiration et sans ménager personne. L'excès de sa franchise lui valut les pires attaques et les plus venimeuses insinuations : en outre, il le contraignit à de brusques volte-face d'opinion qui surprirent ses meilleurs amis, et, partant, l'isolèrent.

Nous ne saurions poursuivre ici le détail de ces fluctuations : elles s'exprimèrent d'abord dans les articles que le poète envoyait à la Gazette d'Augsbourg, et qu'il réunit plus tard, complétés et retouchés, dans ses *Französische Zustände* et dans *Lutezia*; nous en retrouverons un écho dans les *Zeitgedichte*. Du moins, Henri Heine ne comprit pas, dès l'abord, dans quelle position ambiguë ses idées libérales, à la fois simplistes et généreuses, et surtout dégagées, en principe, des questions de personne, le plaçaient vis-à-vis des libéraux allemands réfugiés à Paris ou même de ceux qui frémissaient là-bas au delà du Rhin. Toute sa naturelle générosité, toute sa passion mûrie s'exprimaient dans ces idées simples de justice, d'ordre et de liberté. Il fut long à s'apercevoir qu'elles ne suffisaient pas à constituer un plan de gouvernement, et que la politique pratique exigeait plus de réflexion et de détours. Il souffrit beaucoup de voir qu'on refusait de le prendre au sérieux et de le suivre : son carac-

tère s'aigrit et sa défiance augmenta à mesure qu'il se sentit plus isolé. Lorsque, enfin, il s'aperçut qu'il avait fait fausse route, il était trop tard pour se détourner : la maladie avait déjà brisé son corps.

Les préoccupations politiques dominèrent les vingt premières années qu'il passa à Paris; toutefois, peu de temps après son arrivée, des projets littéraires vinrent s'ajouter aux projets politiques et les compléter. Il ne s'agissait plus de composer des lieds et de chanter le rossignol; devenu, lui semblait-il, plus sérieux et plus positif, depuis qu'il avait quitté le sol de l'Allemagne rêveuse, il se croyait appelé à une destinée plus généreuse que celle d'un assembleur de rythmes. Dans son esprit fortement empreint de tendances juives, l'idée d'affranchissement ne se séparait guère de celle de cosmopolitisme; il ne voulait donc pas seulement combattre pour délivrer ses frères d'Allemagne, mais encore pour les unir plus intimement avec la nation la plus éclairée de l'Europe, avec la France. Il crut qu'il était de son devoir de servir d'intermédiaire aux deux peuples : à ses compatriotes, il apportait dans l'*Allgemeine Zeitung* la bonne parole de la prédication politique, illustrée d'exemples fournis par ses observations parisiennes; aux Français, il résolut d'apprendre ce qu'était la véritable Allemagne, c'est-à-dire celle des penseurs et des poètes. C'était, en même temps,

un moyen détourné de percer de ses flèches ses ennemis d'outre-Rhin. Voilà pourquoi nous le voyons s'occuper, dès l'année 1832, de rédiger son *École romantique*, pour la publier dans l'*Europe littéraire* de Victor Bohain. Il comptait bien substituer des idées justes et quelques vues générales aux phrases trop souvent creuses que Mme de Staël avait consacrées à l'Allemagne. Son rêve eût été d'infuser à la France un peu du sérieux allemand, et à l'Allemagne beaucoup de l'esprit révolutionnaire français. Il sentait chez nous, à l'égard de son pays natal, une grande indifférence mêlée à un ironique respect pour les vertus que la *gute Frau* avait célébrées dans son livre. Il aurait voulu substituer à ces sentiments bénins la haine pour ses ennemis, les réactionnaires romantiques, et l'enthousiasme pour les grandes œuvres ou les grands hommes selon sa formule. Ici encore, il livrait bataille en faveur de ses chères idées libérales.

Ces deux projets d'action politique en Allemagne et de médiation littéraire en France, qu'il caressa au début de son séjour parmi nous, furent vivement encouragés par les impressions qu'il reçut des Saint-Simoniens. C'est grâce à ces derniers que, devant ses yeux, se dessina bientôt un but nouveau, et qu'il entrevit une sorte de prédication sociale à exercer dans les deux pays.

Heine s'attacha violemment au saint-simonisme, parce qu'il crut y voir un effort intense

dirigé dans le sens même de ses préoccupations dominantes. D'abord, c'était pour lui une doctrine de progrès, la formule même du progrès social; or, l'idée de progrès est une de celles qui le tourmentèrent le plus, à l'exemple de la plupart de ses coreligionnaires [1]. En outre, il appréciait, dans le saint-simonisme, des tendances *réelles* (opposées aux tendances mystiques qu'il abhorrait), et des tendances internationales. La philanthropie était la condition morale de l'entreprise saint-simonienne : or, rien ne pouvait mieux séduire notre poète que cet appel d'union et de fraternité adressé à tous les « prolétaires » de l'Europe. La doctrine résumait ses rèves les plus ardents : on comprend qu'il se soit donné sans réserve aux idées qu'elle défendait. Entre 1831 et 1850, nous retrouvons, dans tous ses écrits politiques, l'influence de la doctrine de Saint-Simon, telle du moins que la présentait le P. Enfantin.

Oserai-je dire, pourtant, que Henri Heine a bien peu compris Saint-Simon, et qu'il n'a développé que les éléments les plus caducs et les plus extérieurs de sa doctrine [2]? La base de cette théorie n'est pas, en effet, une notion morale, comme le poète paraît l'avoir cru, mais une considération économique. A l'origine, le but de

1. Cf. M. Anatole Leroy-Beaulieu : Les Juifs et l'antisémitisme, *Revue des Deux Mondes*, 15. XII, 1892, p. 799 sq.
2. Sur la doctrine de Saint-Simon, je dois de précieux éclaircissements aux cours de M. E. Dürkheim, mon ancien maître.

Saint-Simon n'a rien de moral : il est purement pratique. Il consiste à appliquer à la satisfaction des besoins de l'homme les connaissances scientifiques acquises par les fortes têtes, par les savants de la communauté. Pour réaliser ce but il faut que chacun travaille, soit à créer des théories, soit à faire *produire* ces théories, c'est-à-dire à les faire entrer dans le domaine de la réalité. L'idée des applications de l'industrie est comme la clef de voûte du système; Henri Heine ne semble pas s'en être jamais douté. Il s'est élevé, plus tard, avec passion ou avec ironie, contre ses anciens camarades de l'école saint-simonienne qui s'étaient fait un nom et une fortune dans les grandes entreprises « de la matière »; il aurait dû, au contraire, trouver tout naturel que le club de la rue Taitbout ait formé des hommes pratiques, comme Michel Chevalier ou Émile Péreire, plutôt que des aventuriers ou des rêveurs comme Enfantin.

Les préoccupations morales n'apparaissent qu'assez tard dans la doctrine de Saint-Simon, et elles y sont introduites d'une façon assez artificielle. De l'idée des besoins de l'homme et de la nécessité pratique de combattre l'égoïsme, Saint-Simon s'élève à l'idée d'une fin morale qui sera la suivante : substituer la morale terrestre à la morale céleste. Pour réaliser ce rêve, il suffira d'ouvrir une route commune à l'intérêt particulier et à l'intérêt général, dont la coopération,

ainsi assurée, produira des merveilles. Tandis que les communistes veulent assurer le bonheur des foules en supprimant les riches, Saint-Simon veut atteindre le même but en supprimant les pauvres. Quant à l'idéal métaphysique qui doit soutenir le système, et affermir la philanthropie des apôtres de la rénovation sociale, pourquoi le chercher hors du monde actuel, ainsi que fait le christianisme? Ne vaut-il pas mieux chercher Dieu là où nous le pouvons sûrement trouver, c'est-à-dire dans ce monde sensible, dont tous les phénomènes sont des manifestations de sa divinité.

On le voit, ces dernières maximes sont les seules que Henri Heine semble avoir retenues de la doctrine saint-simonienne. Il n'a pas vu qu'elles ne faisaient point corps avec le noyau de la théorie, et ne résumaient à aucun titre les tendances originales du rénovateur. Mais il était passionné et poète, il s'est surtout attaché, parmi ces théories un peu vagues, aux phrases chatoyantes qui l'avaient fait rêver : « Élever les pauvres jusqu'aux riches, et non pas abaisser les riches jusqu'aux pauvres »; ou bien encore : « Chercher Dieu dans le monde où il est immanent, et le sanctifier en célébrant toutes ses manifestations terrestres, en rétablissant cet équilibre entre la chair et l'esprit, que le christianisme a détruit sans raison, lorsqu'il a reporté au delà du monde sensible toutes nos aspira-

tions. » D'un enseignement surtout positif et pratique, Heine ne retint que des formules creuses, mais susceptibles d'interminables développements de rhétorique. Il les fondit peu à peu avec ses propres idées de liberté et de raison naturelle, et il les proclama. Transformées de la sorte, elles étaient aussi bien faites pour charmer la foule que pour inquiéter les esprits réfléchis; il leur dut, sans nul doute, une grande part du succès qu'il eut en Allemagne, et de la défiance qu'il excita. Mais, qu'importait ce succès éphémère? Pendant quinze ans, le poète vécut sur une conception sociale aussi vague qu'infertile, décorée d'un nom d'emprunt, et il fut incapable d'en apercevoir l'inanité, parce que, dans ce moule flexible, il jetait pêle-mêle tous ses espoirs et tous ses rêves.

II

NEUER FRUHLING

ET

VERSCHIEDENE

Nous avons essayé de marquer à grands traits les principaux courants d'idées et les influences dominantes que Henri Heine subit, une fois installé parmi nous. Plus d'un lecteur a pu se demander avec inquiétude ce que la poésie lyrique était devenue au milieu de tant de préoccupations sociales et politiques. Avouons-le tristement : durant ces premières années d'exil, la muse du poète s'était assoupie. Entre 1830 et 1840, nous ne voyons guère éclore sous sa plume, outre quelques ballades, que des bluettes sans importance. On distingue sans peine deux ou trois causes qui contribuèrent à ce silence.

D'abord, Heine avait achevé la courbe de son développement moral : nous l'avons vu, dans ses

premières poésies, trop profondément absorbé en lui-même pour pouvoir prêter attention au monde réel, à la nature mobile et indifférente. Peu à peu, son chagrin adouci lui laissa le loisir de porter ses regards sur le monde qui l'entourait : dans la *Harzreise*, il chante la montagne, et sa *Nordsee* est un hymne triomphant à la mer libératrice. Le poète s'était développé jusqu'alors du dedans au dehors; son évolution ne s'arrêta pas avec l'achèvement du *Buch der Lieder*. Dans la *Nordsee*, un équilibre parfait semblait exister entre ses préoccupations d'amour et le décor changeant qui les encadrait; quelques années se passèrent, et cet équilibre se rompit de nouveau, non plus, cette fois, au profit du subjectivisme, comme dans l'*Intermezzo*, mais, au contraire, au profit de l'agitation extérieure et des soucis de la vie pratique. De même que, pour le poète adolescent, le monde réel paraissait ne pas exister, de même, durant les premières années de sa maturité, les sensations amoureuses susceptibles d'être chantées en vers, et les ondulations du monde intérieur, semblent avoir perdu pour lui tout leur attrait, toute leur réalité vivante.

En outre, il faut bien le dire, cette évolution morale se trouva favorisée et accélérée, d'un côté par les soucis matériels qui inquiétèrent le poète depuis sa trentième année, de l'autre par le manque de sujets nouveaux et d'inspiration originale. Il était imprudent de continuer à

chanter sur le mode de l'*Intermezzo* un désespoir d'aimer réel ou fictif : si disposé que fût l'artiste à employer encore un procédé qu'il savait manier avec tant de bonheur, il sentait bien que ce n'était là qu'un jeu indigne de sa réputation.

Mais, où pouvait-il trouver une inspiration fraîche? Son isolement intellectuel n'était pas moindre, à Paris, que sa solitude morale et politique. L'exil lui avait fait perdre tout contact avec les milieux littéraires de l'Allemagne. Un séjour à l'étranger présente de grands avantages pour un artiste, mais c'est à condition de ne pas se prolonger outre mesure. Ne voyons-nous pas Gœthe lui-même subir l'influence de l'Italie au point d'en revenir presque étranger aux préjugés comme aux rêves du sol natal? Henri Heine pouvait puiser dans le milieu parisien plus éveillé, plus actif que celui des grandes villes allemandes, une bienfaisante excitation intellectuelle; mais encore eût-il fallu qu'il l'appliquât à des objets qui en fussent dignes. Malheureusement, il s'usa en vaines polémiques, et bientôt l'excitation tomba d'elle-même dans le milieu nouveau et si infertile qu'il s'était choisi. Il aurait pu modifier sérieusement son art s'il avait transporté dans son pays, au bout de quelques années, les enseignements qu'il avait pris chez nous; mais il préféra rester; or, il était venu trop tard en France pour être capable de nous pénétrer sérieusement, et de trouver dans notre vie nationale l'élément poétique et profond

qui la domine; son expérience nouvelle s'usa dès lors sans profit. Sans doute, la puissance d'adaptation qu'ont les Juifs est merveilleuse; mais il était un trop grand poète allemand pour se refaire en quelques années une âme et des habitudes d'esprit françaises. Après avoir rompu avec la terre natale, il vogua longtemps désemparé, avant de trouver enfin, en lui-même, dans ses souvenirs et dans ses regrets, un thème nouveau d'inspiration.

La veine poétique de Henri Heine, en se tarissant presque, se modifia. N'étant plus qu'à de rares intervalles sollicité par le besoin de composer des vers, il n'en écrivit plus guère que sous l'influence des événements extérieurs : sa poésie, si profondément intime dans le *Buch der Lieder*, devient, entre 1828 et 1848, presque tout entière une poésie de circonstance. C'est là une des modifications les plus caractéristiques de sa forme lyrique, et nous tenons d'autant plus à la signaler que, bien que fort longue, elle ne sera pas définitive et fera place de nouveau, chez le poète mourant, à une efflorescence de poésies intérieures, indépendantes du monde fuyant. Il est clair que, chez un aussi nerveux artiste, le sentiment poétique dépendait étroitement des conditions matérielles ou morales qui l'accompagnaient. Durant son adolescence torturée d'amour, il se laissa bercer au rythme délicieusement amer de sa passion; il en fut de même lorsque la souf-

rance eut tenaillé son corps et tué en lui tout ce qui subsistait encore de matériel, pour ne laisser briller qu'une petite flamme de vie tremblotante, mais tenace. Au contraire, durant la plénitude de sa maturité, les passions de la vie réelle étouffèrent sans peine les préoccupations poétiques; elles ne lui laissèrent pas le temps de se pencher sur son cœur, ou, peut-être, ne lui offrirent aucun attachement noble qui fût digne d'être chanté. Veut-on nous objecter que le *Neuer Frühling* a été écrit deux ans après le *Buch der Lieder*, et qu'il contient des perles? Nous répondrons que le *Neuer Frühling* contient plus que tout autre cycle des poésies de circonstance, car il a été écrit sur commande. Les vers charmants que nous y trouvons ont été composés pour être mis en musique [1] et le poète ne semble pas en avoir fait grand cas [2] lui-même.

Durant les dix ou douze premières années de son exil, les rares poésies que compose Henri Heine n'expriment presque rien de ses préoccupations intimes. Jadis, la vie lui apparaissait comme un jeu fantasque et de mince importance à côté du monde poétique où s'ébattait son imagination; maintenant, au contraire, c'est la poésie qui lui apparaît comme un jeu futile et comme

1. C'est à la prière du compositeur Albert Methfessel que Heine composa ses *Frühlingslieder*. Cf. sa lettre à Varnhagen von Ense du 30 nov. 1830.

2. Cf. *Reisebilder*, 2e éd., 2e vol., préface.

resté en marge de la vie qui le préoccupe. Aussi le contenu de ces poésies nous paraît-il, à nous aussi, indifférent ; ces accents peu profonds ne nous émeuvent plus comme les plaintes déchirantes des premiers recueils. En outre, ces vers écrits au milieu de soucis étrangers à la poésie n'apportent aucun élément nouveau à son talent formel. Les poésies de cette période, inférieures, pour l'inspiration, à celles du *Buch der Lieder*, n'ont même pas su varier ni rajeunir la forme originale, mais un peu fatigante, que présentaient ces dernières : elles en empruntent servilement la facture, et en reproduisent jusqu'aux apparentes négligences.

Or, à bien considérer ces deux faits : médiocrité du fond et manque d'originalité dans une forme d'ailleurs très soignée, on s'aperçoit que le poète est ici prisonnier de sa manière. La manière est née le jour où il a été certain d'obtenir tel effet et de créer telle *Stimmung* par telle combinaison de formes. Il n'a plus été, alors, tourmenté par l'idée à exprimer, mais bien par l'effet à obtenir. Heine en est arrivé à ce point, quand il compose les chants du *Neuer Frühling* : maître de son instrument, il semble uniquement attentif à y répéter les modulations applaudies, sans chercher à en essayer de nouvelles. Le procédé, en un mot, si voisin de l'extrême habileté formelle, a dominé sa plume, dès que l'équilibre n'a plus été parfait entre l'importance de ses

sensations et la perfection de la forme destinée à les revêtir. Il faudra, désormais, pour qu'il secoue ce joug indigne de son génie, ou bien qu'il vienne à chanter des impressions vivantes et sincères, que le vêtement d'une belle forme fera valoir, loin de les alourdir — ou bien que, dominé par une passion violente, il oublie toutes ses habiletés, tout son art subtil, pour balbutier les mots d'amour dans une langue simple, incorrecte parfois, mais vibrante d'émotion.

*
* *

Les productions lyriques de Henri Heine, entre 1830 et 1852 environ, comprennent trois groupes principaux :

1° Des poésies amoureuses ou érotiques d'un caractère ironique ou libertin ;

2° Des ballades ;

3° Des poésies politiques ou *Zeitgedichte*.

Les poésies amoureuses ou érotiques sont contenues, sous des titres variés et piquants, dans le recueil intitulé *Neue Gedichte* [1], où les deux groupes les plus importants sont : *Neuer Frühling* et *Verschiedene*. Nous avons rappelé que le premier de ces poèmes avait été écrit à la prière d'un musicien ; quant au second, il contient

1. Paru en 1844 ; la plupart des pièces en étaient déjà connues.

comme un résumé de l'album galant feuilleté par Henri Heine durant ses premières années parisiennes.

Le *Neuer Frühling* et *Verschiedene* ont un caractère commun : la forme y dépasse le fond. Le sujet du premier recueil est nul, celui du second est vulgaire et indifférent. Heine a certes fait effort pour imaginer un sujet à son *Nouveau Printemps*; il suppose un renouveau d'amour, et peut-être même a-t-il pu en donner l'illusion à plus d'un lecteur naïf. Mais, pour quiconque a lu sérieusement le *Buch der Lieder*, il est évident que chacune des poésies du nouveau recueil est faite, sinon avec les débris, du moins avec tous les procédés, avec toutes les recettes poétiques de l'*Intermezzo*. La lecture en est donc pour nous un rappel affaibli et déplaisant, par suite, des vers troublants du poète adolescent. A voir revenir le décor factice dont s'enveloppait jadis sa rêverie amoureuse, nous éprouvons de l'impatience et même de l'irritation. Rien ne nous fait mieux sentir que ces vers si jolis, mais si creux, le danger d'une poétique semblable à celle de l'*Intermezzo*. L'*Heimkehr* nous avait montré le poète revenu à une perception normale de la réalité : cette fois, il abuse de notre confiance en s'enfermant de nouveau dans des brumes conventionnelles. Cette impression de dépit qu'il nous cause se confirme d'une manière frappante, lorsque, reprenant le *Neuer Frühling*, on y note les pièces délicates

que l'on a vues briller entre les banalités fleuries de ce recueil. Il n'est pas, je pense, un lecteur qui ne trouve délicieuses les pièces 4, 5, 6, 29, par exemple [1]: mais, pourquoi nous charment-elles? Sans doute, les vers n'y sont ni plus châtiés, ni plus harmonieux que dans les pièces qui les entourent: mais, du moins, elles expriment une idée, un sentiment, une sensation. Le sujet, dans ces pièces, est digne de la forme. L'amour vague, la rêverie vague, l'indifférence des choses, puis, surtout, la terrible tragédie de l'amour jeune en face de la vieillesse qui veille, aucun de ces sujets ne pourrait, semble-t-il, être exprimé avec plus de poétique concision; nous y sentons vibrer l'âme du poète, et nous oublions son talent de virtuose pour ne plus songer qu'à l'émotion qu'il fait naître au fond de nous. Dès que Henri Heine s'est ici dégagé du décor artificiel, son vers a rendu un son pénétrant; nous voyons par là que la banalité du *Neuer Frühling* n'est pas un signe d'épuisement, mais nous montre seulement qu'il s'est mépris.

Le recueil de *Verschiedene*, nous l'avons dit, n'est rien moins que lyrique par le sujet; mais, à tout prendre, il n'est pas insipide comme le *Neuer Frühling* dans son ensemble. *Verschiedene* représentait peut-être pour Heine une parodie du

1. *Ich liebe eine Blume. — Gekommen ist der Maie. — Leise zieht durch mein Gemüth. — Es war ein alter König.*

Buch der Lieder, ou tout au moins du désespoir amoureux qui domine ce recueil. En tout cas, le poète y insiste avec complaisance sur la vanité des serments d'amour qu'il reçoit ou qu'il donne : il paraît tenir à se montrer supérieur à la simplicité crédule et au désespoir amoureux de son adolescence.

Il semble, au premier abord, qu'à chaque sous-titre du recueil corresponde une liaison ou tout au moins une aventure amoureuse, et que chaque nom de femme nous rappelle un épisode érotique. Peut-être, cependant, convient-il d'être réservé à ce sujet. Si, en effet, l'on examine les dates auxquelles ont été composées les différentes poésies, on s'aperçoit que, souvent, celles d'un même groupe sont écloses à plusieurs années de distance. Citons quelques années de la production du poète [1]. En 1830, nous trouvons, entre autres poésies dont la date est certaine ou très probable : Angélique, 9; Emma, 3, 4, 5, 6; en 1831, Séraphine, 1 — 15; Katharina, 8; en 1832, Angélique, 1 — 4, 7, 8; Diana, 1 — 3; Hortense, 1, 2, 6; Cla-

1. Ce travail nous est facilité par le tableau si précieux que M. E. Elster a mis à la fin du 7e volume de son édition de H. H. Ce tableau contient, à vrai dire, seulement des probabilités, là où la date exacte d'une poésie ne nous est pas connue; mais il est dressé avec un soin minutieux. J'y signale en passant de légers errata : N. F. 33, placé en 1828 et en 1830. — N. Rom. 23, dont la date d'apparition est ici 1841, et, aux variantes du 2e volume, 31-5-1842. — Nl. IV, 15, attribu à l'année 1846, a paru en 1844. En outre, les attributions des années 1854 et 1855 sont parfois sujettes à caution.

risse, 1 — 3. En 1833, Hortense, 5; Clarisse, 4, 5: Yolante et Marie, 4. En 1835, Angélique, 5; Hortense, 3; Katharina, 3 — 7, etc. Comme on le voit, les poésies d'un même groupe n'ont pas été écrites d'un seul jet; on en peut donc conclure que les épisodes racontés ne sont pas tous réels, et que les détails ou même le fond en ont été largement retouchés. Je ne prétends pas excuser pour autant le libertinage de Henri Heine; je tiens seulement à signaler ici, comme je l'ai fait dans tous les recueils précédents, un remarquable souci de composition. Jadis, l'absence de titres exigeait du poète une clarté et une brièveté d'exposition inconnues jusqu'à lui; il n'a pas renoncé, depuis, à ce souci de la clarté; il a même voulu l'accuser encore davantage, en donnant à chaque groupe partiel un titre significatif. Parmi des lieds érotiques écrits sous des influences variées, il choisit, pour les grouper, ceux qui paraissent former par leur ensemble la trame légère d'une historiette. Au moment où il semble le plus s'abandonner, il est encore maître de ses intentions et calcule subtilement ses plus chétifs effets. Le groupement de *Verschiedene* n'est donc pas historique, mais artistique; une preuve encore nous en est offerte par l'examen de la traduction française que le poète en préparait en 1856 [1]. Sous le titre de : *Au bord de la mer*, il y groupait les lieds suivants : *Séra-*

1. Cf. Appendice.

phine : 1 — 8; 11, 12; Nl. I, 66[1]; 13, 14, 15. Il semble donc, ici encore, s'être plus préoccupé de l'effet à produire que de la vérité historique, puisqu'il morcelle le seul de ces petits recueils qui fût éclos d'un seul jet. On le voit donc, la convenance poétique et l'ordre apparent ont toujours, et à bon droit, préoccupé le poète beaucoup plus que l'ordre réel : une suite de poèmes n'est pas nécessairement une exacte confession, et *Verschiedene* ne doit pas être accepté, les yeux fermés, comme une page authentique du carnet de Don Juan.

La critique allemande n'a guère pardonné à notre poète ces médaillons érotiques : ses plus zélés admirateurs paraissent eux-mêmes embarrassés à la vue des Séraphine, des Yolante, des Emma, des Hortense ou des Catherine, que célèbrent ses petits vers. Gardons-nous d'accuser nos voisins de pruderie affectée : la chose ne les effraye point, le mot seul les inquiète. Les Allemands ne font pas plus que nous profession de vertu ; seulement, ils aiment aussi peu conter leurs peccadilles amoureuses que nous-mêmes nos aventures bachiques; c'est affaire de convenances sociales, plutôt que différence de nature. Pour ma part, je l'avoue, je ne trouve pas, dans

1. Avec cette strophe ajoutée :

« Pour ses maudits fourneaux, pour son cuisinage infernal, Satan n'a su trouver un feu plus terrible que celui qui a déjà servi à torturer les martyrs de l'amour. » (Addition inédite tirée du fonds C. Lévy.)

ce recueil, si mal famé au delà du Rhin, une seule strophe dont un lecteur modeste puisse être effarouché; le *Buch der Lieder* était bien moins réservé en ce sens [1]. A vrai dire, le sujet est peu digne du poète qui le célèbre; je ne rougis pas de son immoralité, mais de son manque de goût. Aussi bien, n'est-ce point, peut-être, la peinture de l'amour charnel qui a déplu ici aux critiques allemands : Gœthe les avait accoutumés à de semblables aveux; ce qui paraît les avoir surtout chagrinés chez Henri Heine c'est la vulgaire conception de l'amour qui se dégageait de son nouveau recueil. Gœthe avait pu courtiser, posséder et abandonner bien des femmes; il avait pu mener à Weimar la vie la plus dissipée, et célébrer la plus bienfaisante de ses maîtresses sous les yeux mêmes de son indulgent mari. Nul ne songeait à le blâmer de sa vie déshonnête, parce qu'il n'avait jamais laissé tomber même sur ses plus fugitives et ses moins poétiques relations, un mot ironique ou gaiement lascif. Le poète des *Élégies romaines* avait su peindre ses innombrables amours avec un sérieux et une sincérité qui servaient d'auréole même aux plus vulgaires. Henri Heine, lui aussi, avait joui d'une semblable indulgence de la critique, lorsqu'il avait mêlé aux accents chastes de l'*Intermezzo* les souvenirs trop précis de ses expériences

1. Cf. la pièce de l'*Intermezzo*. Elster. II, p. 9 : « Du sollst mich liebend umschliessen ».

amoureuses. Une passion sérieuse éclatait dans ses accents; on lui pardonnait les écarts de son imagination.

Dans *Verschiedene*, au contraire, domine la vulgarité. Au lieu d'ennoblir ses maîtresses d'un jour en les touchant d'une flamme de passion, le poète semble prendre plaisir à mettre sa conception de l'amour au niveau des femmes qui l'ont captivé à tour de rôle. Or, un tel libertinage de pensée et de ton est doublement déplaisant chez un poète auquel nous devons les plus déchirants sanglots de l'amour navré; le contraste entre le *Buch der Lieder* et *Verschiedene* est si brutal qu'il nous fait un instant rougir de notre crédulité passée et nous invite presque à traiter de mensonges les plaintes de l'*Intermezzo*.

Voilà, je pense, la raison qui a fait si durement condamner le petit recueil libertin et gracieux. On l'a jugé par sentiment plutôt que par raison. On n'a pas paru comprendre que *Verschiedene* était une réaction nécessaire chez le poète qui avait pris si tragiquement au sérieux ses *jeunes souffrances* d'amour. Comment, en effet, le poète le plus désespéré de notre siècle n'aurait-il pas senti son ironie s'éveiller, lorsque l'expérience lui montra la vanité des serments amoureux? Certes, son expérience désabusée eût pu trouver une plus noble forme où s'exprimer; toutefois, pour l'historien qui cherche à pénétrer l'évolution morale de Henri Heine, le recueil de

Verschiedene, en dépit de sa vulgarité, fournit un renseignement précieux, parce qu'il marque une transition de cette vie morale si tourmentée.

L'ironie de Henri Heine s'applique rarement à une personne ou à un objet qui lui soient hostiles en principe ou par essence : contre ses ennemis naturels, le poète emploie surtout l'arme de son éloquence. Mais, si sa mobile sensibilité vient à provoquer une volte-face de son affection ; si une idée ou un homme qu'il chérissait viennent à lui déplaire ou à l'irriter, c'est alors que sifflent les terribles flèches de son ironie. Il semble que ses moqueries les plus acerbes n'atteignent que ce qu'il a aimé. Voilà pourquoi les choses les plus amères qu'on ait dites sur l'amour se retrouvent sous sa plume, avec les parodies les plus navrées de tous les rêves qui lui ont été chers un jour. Voilà pourquoi le cycle *Verschiedene*, s'opposant à l'affectation d'amour unique et éternel qu'exprimait le *Buch der Lieder*, devait être ironique comme toutes les vengeances du poète.

Cependant, n'exagérons rien : la tendance peut-être assez vague que nous signalons fut singulièrement fortifiée dans l'esprit du poète par les premières séductions que lui offrit la vie parisienne. Ses dispositions à l'ironie du sentiment furent favorisées par une vie déréglée et des liaisons vulgaires qui ne permirent pas à un attachement noble et un peu durable de germer dans son cœur. En outre, le désir de trouver une voie

nouvelle, de varier l'éternel motif de ses lieds trempés de larmes, et enfin, cette naïve suffisance du provincial qui, à peine arrivé dans la grande ville, renchérit encore sur le ton libertin ou blasé de ceux qui l'y conduisent, tout cela contribua, sans doute, à lui donner cette allure moqueuse et dédaigneuse qui nous déconcerte. Il faut l'en plaindre avant de l'en blâmer; nous avons exposé déjà les dessous mélancoliques de sa vie à Paris : comment aurait-il pu trouver, dans un milieu si poli, mais si peu accueillant, les éléments nécessaires pour assurer la cohésion morale que sa première jeunesse avait en vain, dans son pays natal, demandée à la passion?

A bien lire ce recueil, on s'aperçoit que le ton dégagé qu'il y affecte est purement factice; en plus d'un passage, tel aveu cynique laisse percer un regret. A la joie évidente de bafouer la candeur des « philistins » se mêle un désir secret d'en partager avec eux les consolations. C'est, en somme, une impression de tristesse qui se dégage de ces tableaux érotiques, et, à cet égard, la lecture en devrait paraître salutaire aux moralistes qui les ont condamnés. Toutes ces aventures amoureuses se terminent par une réflexion décevante sur la passion qui les a fait naître. Heine a peut-être eu tort de nous initier aux détails précis de ses distractions; mais il lui eût été difficile de montrer plus fortement le vide qu'elles laissaient dans son âme.

En même temps que ce dégoût s'affirme, on sent germer au cœur du poète un regret du sol natal. Cette *Sehnsucht* discrète et voilée montre, par son contraste avec les joies apparentes décrites dans ces poésies, combien la vie parisienne est incapable de faire oublier au poète la terre des chênes et des tilleuls fleuris. Le mal du pays s'exprime d'abord en sourdine, dans des allusions enveloppées, comme, par exemple, dans l'admirable *Runenstein*, qui semblait à Lenau l'un des plus beaux lieds de Henri Heine :

Es ragt ins Meer der Runenstein,
Da sitz' ich mit meinen Träumen.
Es pfeift der Wind, die Möwen schrein,
Die Wellen, die wandern und schäumen.

Ich habe geliebt manch schönes Kind
Und manchen guten Gesellen;
Wo sind sie hin? Es pfeift der Wind,
Es schäumen und wandern die Wellen [1].

Puis, ce sentiment s'affirme par degrés, pour éclater d'abord dans le cycle intitulé *Katharina* :

Manchmal ist mir, als fühlt' ich wehen
Ueber dem Haupt die deutschen Eichen —
Sie flüstern gar von Wiedersehen —
Das sind nur Träume — sie verbleichen [2].

1. *Séraphine*, 14. — « Dans la mer s'avance la pierre runique; — J'y suis assis avec mes rêves; — Le vent siffle, les mouettes gémissent, — Les lames passent et déferlent.

J'ai aimé plus d'une belle enfant — Et plus d'un brave compagnon. — Où sont-ils?... Le vent siffle, — Les lames déferlent et passent. »

2. *Katharina*, 9. — « Parfois, il me semble sentir — Passer sur ma tête le bruissement des chênes d'Allemagne. — Et même, tout bas, ils parlent de Revoir, — Ce sont des rêves... bientôt ils s'effacent. »

Puis les trois lieds de *In der Fremde* reprennent et précisent ce sentiment de retour en rêve vers la patrie et vers l'amour perdus; le merveilleux triptyque intitulé *Tragödie* résume enfin, sous une forme d'une concision poignante, le sort misérable de ceux que la passion a chassés loin du toit paternel [1].

*
* *

Le recueil *Verschiedene* et les cycles amoureux qui y font suite semblent avoir été composés entre 1830 et 1839, dates extrêmes, mais surtout entre 1831 et 1834. Nous y avons saisi quelques idées nouvelles et un ton parfois assez différent de celui des précédents poèmes. Il est temps de nous demander, avant d'aborder l'étude des poésies impersonnelles (*Romanzen*) et politiques (*Zeitgedichte*), dans quelle mesure Henri Heine s'est modifié au moral, depuis l'achèvement du *Buch der Lieder*.

Un changement notable s'est fait dans ses idées et dans ses croyances, sous l'influence de son agitation politique et de son exil. Nous n'avions pas cru découvrir, dans le *Buch der Lieder*, une

1. *Tragödie* semble être de date plus ancienne que *Verschiedene*; mais ce n'est pas sans intention que le poète l'a publiée à cette place; il a voulu, me semble-t-il, marquer fortement les tortures de l'exil : *Sie sind verdorben*, *gestorben...*, plutôt que rappeler un projet d'enlèvement, ainsi que le pense M. E. Elster. (*Vierteljahrschrift für d. L. g.*, vol. 4, p. 500.)

croyance à la possibilité d'une fusion des âmes dans un amour idéal; Henri Heine était, dès le début, un pessimiste dans sa conception de l'amour. Les expériences de la vie n'ont pas, jusqu'à l'époque où nous sommes arrivés, modifié chez lui cette disposition. Mais, tandis qu'autrefois il souffrait amèrement de son doute, il s'y complaît aujourd'hui et semble s'en faire gloire. En outre, nous voyions jadis apparaître chez lui, à côté du morbide désespoir amoureux, une foi robuste et saine dans la vie, dans le progrès. Or, à présent, nous trouvons cette généreuse croyance ébranlée dans son cœur. Il s'était jeté ardemment dans la lutte politique en faveur du libéralisme, et il avait voulu collaborer par la plume à cette grande œuvre du saint-simonisme : la réalisation pour la foule du bonheur physique. Mais les déboires étaient venus, et peu à peu le doute s'était glissé dans son âme un instant enivrée d'espérance. La vie brutale lui avait montré que le bonheur matériel des individus ou des peuples est plus difficile encore à réaliser que l'union parfaite entre les âmes de deux amants. Aussi, ne voyant guère alors dans la vie que deux aspects : l'amour d'une part, et d'autre part la satisfaction physique, se trouvait-il désemparé après les tristes expériences et le naufrage de son enthousiasme. C'est alors que des regrets lui serraient le cœur ; c'est alors qu'il revoyait, avec une émotion dont il n'était plus maître, les tableaux pai-

sibles dont l'Allemagne avait peuplé son souvenir :

Manchmal ist mir, als hört' ich singen
Die alten, deutschen Nachtigallen [1]...

Malheureusement, tout lien était rompu avec le passé, et il sentait qu'il lui serait aussi bien impossible de retourner à la naïveté d'autrefois, que d'exprimer poétiquement l'expérience blasée qu'il avait maintenant acquise. Alors, brisé, il se répétait que tout effort humain est aussi profondément vain et stérile que le stérile et incessant mouvement des vagues :

Es ziehen die brausenden Wellen
Wohl nach dem Strand;
Sie schwellen und zerschellen
Wohl auf dem Sand.

Sie kommen gross und kräftig,
Ohn' Unterlass;
Sie werden endlich heftig —
Was hilft uns das? [2]

En lui, pourtant, il sentait de généreux instincts, un effort intense vers le mieux et vers le beau; mais non! tout cela sombrait dans la banalité de la vie réelle. Pas plus que la beauté physique, la beauté morale n'était capable de vaincre l'opposi-

1. *Katharina*, 9. — « Parfois, je crois entendre le chant des rossignols allemands, des rossignols d'autrefois.... »

2. *Seraphine*, 13. — « Les vagues bruyantes — Viennent au rivage : — Elles s'enflent, puis se brisent — Sur le sable.

Elles arrivent, puissantes, énormes — Sans relâche; — A la fin, elles s'emportent. — A quoi bon?... »

tion méchante de la réalité, et de se fixer dans une œuvre durable. Le poète mûri sentait déjà naître en lui cette idée mélancolique qui désormais allait dominer la plupart de ses œuvres : « Être foulé aux pieds, c'est ici-bas le sort de tout ce qui vaut par la beauté physique ou morale : j'ai manqué ma vie, j'ai dépassé sans y jeter l'ancre la bienheureuse île d'amour :

> Unheilbar ist dein Herzeleid :
> Verfehlte Liebe, verfehltes Leben ! [1] »

Nous possédons un document qui confirme la réalité du trouble moral dont le poète fut accablé vers cette époque : c'est la lettre qu'il écrivit d'Aix, le 30 octobre 1836, à la princesse Belgiojoso, et dont nous avons cité plus haut [2] un passage. Nous y voyons l'abattement auquel Henri Heine fut sur le point de succomber : « Est-ce que je ferai bientôt ma paix... avec les autorités d'outre-Rhin ? Hélas ! les tentations deviennent grandes depuis quelque temps ! » Nous y voyons aussi les traces d'une crise religieuse et morale qui devait se résoudre seulement quinze ans plus tard. Après avoir vainement cherché, dans les doctrines humanitaires et dans les plaisirs, l'apaisement auquel il aspirait, voilà que, dans son âme fatiguée, le mysticisme juif renaissait : toute

1. *Romanzen*. Unterwelt. V. — « Le mal de ton cœur est incurable : — Amour manqué, vie manquée ! »
2. Cf. p. 182.

sa raison l'éloignait des croyances religieuses; tous ses sentiments intimes, et toute son hérédité de piété juive l'y ramenaient. Lassé de cette lutte où il voyait sans cesse la générosité vaincue par l'astuce, où « la colère et les larmes désintéressées » ne touchaient plus personne, il songeait à chercher un refuge dans les consolations divines : « J'ai soif d'unité morale, écrit-il à son amie, de faire harmoniser mes opinions avec mes sentiments; il faut que j'arrache toutes les feuilles roses de mon chapelet, afin qu'il ne reste plus qu'une couronne d'épines, ou que j'anéantisse toutes les souffrances de mon cœur et que je les remplace par de nouvelles joies [1]. »

C'est, d'ailleurs, la seconde alternative qui allait d'abord se réaliser. Le chevalier Tannhäuser n'avait pas encore, cette fois, poussé jusqu'à Rome sa fuite loin du Venusberg. Il s'était arrêté à mi-chemin, vaincu par les regrets du plaisir, et il était rentré dans la caverne d'amour où dame Vénus lui « cuisait la soupe » et l'enivrait de son sourire :

> Sie lacht so gesund, so glücklich, so toll,
> Und mit so weissen Zähnen!... [2]

1. Cf. Appendice.
2. *Tannhäuser*, III. « Son rire est si sain, si heureux, si fou. — Et découvre des dents si blanches ! »

III

ROMANZEN

Le recueil qui porte le titre de *Romanzen*, dans les *Neue Gedichte*, contient vingt-cinq pièces, si l'on y joint le *Tannhäuser*. Elles n'ont pas toutes été écrites à la même époque : la plus ancienne (n° 19) date de 1824, et les dernières de 1844. En marquant les dates (certaines ou probables) de leur composition, il semble qu'on puisse les diviser en trois groupes : 1830-31 (n°s 7, 20, 21); 1835-36 (1, 16, 17 (?) et *Tannhäuser*); enfin, 1839 à 44 (dix-neuf pièces). Ce tableau nous donne une première indication; nous voyons que, de 1830 à 1839, les *Romanzen* sont très rares, tandis qu'à partir de 1839, le poète en compose un grand nombre.

Les sujets de ces *Romanzen* paraissent assez difficiles à classer; selon sa coutume, le poète mêle aux ballades proprement dites (*Frau Mette*,

Ritter Olaf, etc.), des romances amoureuses (*die Nixen*, *Frühling*); mais il y joint encore des poésies satiriques d'un caractère tout personnel (5, 7, 8, *Tannhäuser*, III), auxquelles il donnera plus tard le nom de *Zeitgedichte*. Nous surprenons ainsi, sous le courant banal ou vulgaire de sa poésie lyrique, tel qu'il se révélait dans *Neuer Frühling* et *Verschiedene*, une tendance instinctive et croissante vers un genre qui, pour n'être pas nouveau sous sa plume, n'a, du moins, jamais pris dans son œuvre une importance aussi exclusive : d'une part, la ballade, *Romanze* ou *Historie*, récit, légende, ou peinture historique à laquelle la personnalité du poète n'est point mêlée ; d'autre part, une satire politique d'un caractère personnel, et presque exclusivement orientée vers l'ironie. Rares au début des années *trente*, ces deux genres de poésies deviennent de plus en plus fréquents à partir de 1839. Ne surprenons-nous pas ici la façon dont le poète est passé de la poésie intime à la manière d'*Atta Troll* et du *Romanzero*?

Il est aisé, d'ailleurs, de comprendre les causes de cette transformation. C'est vers l'année 1836 que Henri Heine eut à subir la forte crise morale que lui causa le dégoût de sa vie parisienne et de ses insuccès politiques. Il se fit à ce moment un arrêt dans sa production poétique. Il écrit lui-même au printemps 1837 : « Depuis un certain temps, quelque chose en moi répugne à tout

langage poétique[1]. » Nous ne voyons pas, en effet, qu'il ait composé beaucoup de vers en 1837 et en 1838. Durant ce repos, il eut le temps de se libérer des procédés vieillis qui, depuis la publication de l'*Heimkehr*, l'avaient tenu prisonnier.

La vie sentimentale ne lui offrait rien qui fût digne d'être chanté; au contraire, la vie politique lui apparaissait plus tumultueuse que jamais. Par là s'explique l'abandon progressif de la manière doucereuse du *Neuer Frühling* et de *Verschiedene*, dont les derniers souvenirs n'apparaissent plus que sous la forme atténuée de romances vagues, comme *die Nixen*, *Frühling*, etc. Cette évolution bienfaisante se produisit sans secousse. L'indifférence sentimentale et les préoccupations politiques achevèrent d'effacer toutes les traces qu'avait laissées le lumineux sillon du *Buch der Lieder*. Désormais, le poète n'allait plus appartenir qu'à son art, par des ballades, et à ses convictions sociales, par des *Zeigedichte*[2].

1. *Vorrede z. 2en Auflage des B. d. L.* Cf. Elster, I, 496.
2. Nous réservons l'examen des ballades admirables contenues dans le recueil *Romanzen*; nous les joindrons à celles du *Romanzero*.

IV

ZEITGEDICHTE

Plus exact que la plupart des titres donnés par Henri Heine à ses poèmes, le mot *Zeitgedicht* s'applique nettement à ses satires politiques. Ce sont des poésies du temps, des poésies de circonstance, dans toute la force du terme; elles sont nées, le plus souvent, d'une occasion fortuite, d'une nouvelle vraie ou fausse, d'une boutade : grandes ou petites, ce sont des faits divers ou des *Au jour le jour*, comme on dit en style de journal. De plus, elles s'adressent presque exclusivement à l'Allemagne. Elles ne sont pas seulement groupées à la fin du recueil *Neue Gedichte*; nous en trouvons quelques-unes dans le *Romanzero*, et, en outre, un assez grand nombre d'entre elles, disséminées dans de petits journaux, n'ont été réunies qu'après la mort du poète[1]. Ce n'est

1. Cf. Elster, II, I. 4.

pas tout. On doit encore, à mon sens, ranger parmi les *Zeitgedichte* les deux grands poèmes : *Atta Troll* et *Deutschland*. Origine, but, composition, tout les confond, en effet, avec les courtes satires politiques du poète.

Nous voyons ainsi que le mot *Zeitgedicht*, pris dans sa plus large acception, désigne une des divisions les plus importantes du lyrisme de Heine; par le nombre des vers et le retentissement que ces poèmes ont eu au moment de leur apparition, ils sont à peine inférieurs aux recueils de vers amoureux qui ont fondé sa gloire. La valeur poétique en est peut-être plus discutable que celle du *Buch der Lieder*; mais ce sont les *Zeitgedichte* qui ont consacré définitivement cette verve et cette ironie méchante que les *Reisebilder* avaient seulement ébauchées. Ces poèmes représentent donc une phase importante de l'évolution poétique de Henri Heine; nous avons indiqué les raisons qui semblent avoir incliné le poète vers ce genre nouveau; il nous reste à en faire connaître le caractère [1].

Chez Henri Heine, un *Zeitgedicht* est essentiellement une satire, et une satire politique. Mais cette satire peut avoir, selon les cas, un caractère général ou une tendance personnelle : elle sert à exprimer,

1. Bien que Heine ait écrit toute sa vie des satires politiques, on peut limiter la portée du mot *Zeitgedicht* à la période qui s'étend de 1836 (*Tannhäuser*) à 1855. Les années de production active sont, à peu près : 1839-1844, 1853, 1855.

sous une forme ironique et détournée, une idée précise du poète, ou bien elle s'attaque à un homme dont elle met en lumière les ridicules ou les défauts : *Atta Troll* et *die Audienz*, par exemple, marquent ce double caractère. Certes, notre poète n'était pas homme à diviser les genres. Ici, moins que jamais, il n'était disposé à séparer la satire générale de la moquerie personnelle. Aussi, les attaques contre ses ennemis fourmillent-elles dans ses poèmes les plus généraux ; et, de même, l'idée générale se fait jour sous le plus intime de ses pamphlets. La division qui nous est nécessaire pour analyser ses procédés ne correspond donc pas exactement à la réalité : le but en est purement critique.

Les *Zeitgedichte* dont le caractère est surtout général, comme *Atta Troll*, *Deutschland*, *Doktrin*, *Bei des Nachtwächters Ankunft in Paris*, *Entartung*, *Zur Beruhigung*, etc. [1], sont destinés à exprimer tantôt l'idéal politique du poète, tantôt son idéal social, et il n'est pas malaisé d'en deviner le sens. Nous l'avons dit, en effet, les idées politiques et sociales[2] de Henri Heine sont fort simples ; elles restèrent à peu près toute sa vie celles d'un homme de 1830, ou mieux, peut-être, d'un Encyclopédiste que le scepticisme pra-

1. Elster, I, *Zeitgedichte*, 1, 6, 8, 20.
2. On lira avec fruit à ce sujet la substantielle et très intéressante étude de M. Henri Lichtenberger : *Les idées sociales de Henri Heine*, Annales de l'Est, année 1893.

tique aurait effleuré. Parmi les idées politiques exprimées dans les *Zeitgedichte*, nous trouvons, au premier rang, cette idée vague, mais toujours féconde, que l'Allemagne réclame sa liberté : que ce soit dans *Atta Troll* ou dans *Aus Krähwinkels Schreckenstagen*, cette idée s'exprime partout avec la même netteté et la même passion ironique. Ailleurs, le poète réclame une constitution ; ailleurs encore, il semble appeler de tous ses vœux une révolution (*Michel nach dem März*, *Deutschland*, etc.). D'autres poésies, enfin, expriment cette idée que l'Allemagne n'est tranquille qu'en apparence, soit qu'elle sommeille, soit qu'elle patiente, habituée dès longtemps à demander au rêve la consolation des réalités ; tantôt il feint de croire qu'elle ne s'éveillera jamais, tantôt il affirme que la fin de son sommeil est proche (*Zgd.*, 6, 19, 20, 21, 22, etc.).

A ces idées politiques très générales, se joignent quelques vues sociales qui, elles non plus, ne nous apprennent rien de nouveau sur Henri Heine. Nous voyons ainsi, dans le premier chapitre de *Deutschland*, la doctrine de Saint-Simon reproduite mot pour mot telle que la comprenait notre poète. L'expression en a même paru si heureuse que plus d'un socialiste de nos jours n'a pas craint de l'adopter. « Laissons, dit le poète, le ciel et ses consolations aux rêveurs; songeons à la terre et tâchons d'assurer ce bonheur matériel qui seul nous est certainement accessible. » A ce vague

programme d'une répartition plus équitable du bonheur parmi les hommes, s'ajoute comme inévitable conséquence, la poursuite d'une union idéale de tous les hommes par-dessus les frontières, et là encore, nous retrouvons un écho du saint-simonisme. L'un des griefs que Henri Heine invoque contre les poètes belliqueux est justement leur superstition de la nationalité. Il sent bien lui-même qu'il a une patrie, et il éprouve pour elle des tendresses qui éclatent comme à son insu, aux jours tristes; il est patriote parce qu'il est poète. Mais, dès que la politique s'empare de lui, il devient incapable de saisir la notion de frontières : étrange contradiction entre les sentiments et les idées! Il se sent exilé en France, et il refuse à ses compatriotes le droit de veiller sur le Rhin! C'est, sans doute, qu'il devine confusément que peu à peu l'importance des bornes politiques entre les peuples diminuera sous l'afflux des échanges intellectuels et sociaux. Trop passionné pour se résigner au présent, tout en espérant un meilleur avenir, il raille et défend tour à tour le même sentiment, selon qu'il s'exprime chez lui, presque à son insu, ou chez ses belliqueux adversaires.

Une dernière idée, qui apparaît fréquemment dans les *Zeitgedichte*, achève l'esquisse du rêve social de Henri Heine. Révolutionnaire et égalitaire par hérédité juive et par ambition d'homme nouveau, il est de nature trop choisie, trop aris-

tocratique, pour accepter sans crainte l'empire de cette multitude qu'il veut déchaîner à l'assaut des privilèges. La sottise et la grossièreté d'esprit le font peut-être plus souffrir que la fourberie raffinée. Or, l'empire du nombre risque fort d'être l'empire de la vulgarité. C'est une crainte qui n'a pas cessé de préoccuper le poète, et toutes les armes de l'éloquence ou de l'ironie lui ont paru bonnes pour essayer de la chasser. *Atta Troll* n'a pas d'autre but que celui d'affirmer la supériorité de l'esprit qui vole sur l'esprit terre à terre et purement pratique; et il ne faut pas chercher d'autre cause à la haine que notre poète a vouée aux patriotes sans finesse, tels que le père Jahn ou Venedey.

A ce genre de poésies, d'une portée surtout générale, se joignent les attaques personnelles que le poète dirige tour à tour contre ses ennemis les plus redoutés ou les plus grotesques. Ainsi que nous l'avons fait remarquer, son ironie ne s'applique, le plus souvent, qu'à des hommes ou à des choses qui lui ont été chers un jour; aussi trouvons-nous, parmi les victimes de ses *Zeitgedichte*, comme une liste abrégée de ceux dont il a partagé quelque jour les idées ou les rêves politiques.

Les victimes de ses satires sont des rois, des politiciens et des poètes. Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, et le roi Louis de Bavière sont, parmi ses victimes couronnées, celles qu'il préfère;

il s'acharne sur eux avec une joie féroce. Quand nous lisons les trop rares strophes dans lesquelles il se laisse aller seulement à sa verve moqueuse et ne souligne chez eux que des défauts réels, comme le célèbre

Ich bin nicht gut, ich bin nicht schlecht,

ou telle strophe du *Kaiser von China*, nous rions de bon cœur. Mais quand, par exemple, il a recours aux plus répugnantes suppositions pour expliquer leur origine[1], tout le comique s'évapore pour faire place, chez les uns à l'indignation, chez les autres au dégoût ou bien à la pitié.

Les défauts des deux rois sont soigneusement mis en lumière. De Frédéric-Guillaume, Heine rappelle volontiers qu'il boit du champagne, qu'il est indifférent au sort de son peuple, qu'il est incapable de tenir une promesse, et qu'il passe, d'une heure à l'autre, des plus libérales intentions aux réalités les plus autocratiques. Quant au roi Louis, il inspire au poète une haine féroce et méprisante; pourtant, les défauts qui lui sont reprochés n'ont rien, ce me semble, qui justifie des sentiments si énergiques : le roi Louis est laid, il est pieux, catholique, réactionnaire et mauvais poète. Ces défauts paraissent plutôt excusables qu'irritants...

1. Cf. *Schlosslegende* que M. Elster n'a pas pu admettre dans son édition; elle se trouve dans Strodtmann, vol. 17, p. 254. Cf. encore *der Wechselbalg*.

Contre les politiciens, la verve de Henri Heine s'exerce avec moins d'amertume : on ne sent plus ici la haine du réfugié qui déchire à distance un personnage puissant dont la vengeance ne peut l'atteindre. Le *Veilleur de nuit cosmopolite*, cet excellent Dingelstedt; le naïf Herwegh; l'épais Venedey, sous les traits de Kobès de Cologne, sont des figures de haut comique[1]. Henri Heine note chez eux des ridicules, plutôt que des vices de nature; quand ils font une sottise ou une maladresse, comme Herwegh dans sa lettre au roi ou dans son expédition contre les troupes badoises, il ne se sent pas de joie. Il relève surtout chez eux la naïveté ou la sottise, et, s'il insiste avec quelque véhémence sur l'ignorance épaisse de Venedey, c'est à cause de ses tendances nationales et de son belliqueux verbiage. Quant à Massmann, il ne voit en lui qu'un pantin, une « tête de Turc »; il s'en amuse en raison même du peu de fondement de ses moqueries.

Enfin, les *Zeitgedichte* atteignent des poètes, et Henri Heine n'est pas tendre pour ses confrères

1. L'avènement de Frédéric-Guillaume IV, en 1840, fut salué avec tant d'espoir que la poésie libérale se déchaîna. Ce fut une explosion d'enthousiasme. Mais bientôt, on s'aperçut qu'on avait été trop loin. Les uns, comme Dingelstedt, l'auteur des *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters*, en prirent philosophiquement leur parti et, après avoir chanté la liberté, se laissèrent pensionner par l'autocrate; les autres, comme Herwegh, voulurent convertir le roi lui-même et s'exposèrent à de ridicules mésaventures. Cf. Treitschke, *Deutsche Geschichte*, V, et Strodtmann, II, p. 283 sq.

présents ou passés : l'École souabe tout entière, les restes du Romantisme, et surtout les *Tendenz Dichter*, c'est-à-dire cette pléiade de poètes qui, au début des années *quarante*, firent retentir, en Allemagne et en Autriche, la trompette guerrière.

Nous aurons l'occasion de revenir, à propos d'*Atta Troll*, sur les *Tendenz Dichter*. Mais nous pouvons ajouter dès maintenant qu'aux griefs d'ordre général que Henri Heine croyait avoir contre ses confrères d'Allemagne, réactionnaires ou trop avancés, se mêlaient des rancunes et des inimitiés personnelles. L'École souabe, par exemple, dut surtout à son attitude hostile vis-à-vis de notre poète [1] les épigrammes incessantes que celui-ci ne cessa de décocher contre d'honnêtes et paisibles versificateurs comme Pfitzer, Schwab et Karl Mayer. Mais, n'est-ce point, après tout, un bonheur inespéré pour Gustav Pfitzer, que de voir le titre de ses poésies transmis à la postérité, comme épinglé d'un mot célèbre, dans une lettre de Gœthe [2], et, en outre, d'occuper un chapitre tout entier de l'*Atta Troll* [3]?

1. Les Souabes étaient irrités contre H. H. à cause de son jugement sur Uhland dans *Die romantische Schule*. Lorsque, en 1837, Chamisso voulut mettre le portrait de Heine en tête du *Musenalmanach* qu'il dirigeait avec Schwab, tous les Souabes refusèrent de collaborer à cette publication. Ils ont chèrement payé cette minute de mauvaise humeur.

2. Sur le : *sittlich religiös poetischer Bettlermantel*, cf. Gœthe, *Briefw.* mit Zelter, 5, IX, 1831, et Elster, II, 349.

3. Cf. *Atta Troll*, XXII, et l'introduction de M. Elster.

Les idées générales, on le voit, ne foisonnent pas dans les *Zeitgedichte*; deux ou trois grands principes directeurs, et rien de plus : ces poésies font, dans le combat politique, l'office de mitrailleuses qui lancent de tous côtés, un peu au hasard, une grêle de balles; elles n'ont pas le tir assuré d'une pièce de gros calibre. Le poète veut railler plutôt que convertir ses adversaires : les détails personnels et les minces ridicules pris sur le vif lui sont plus précieux que de doctes arguments : il en use, il en abuse.

*
* *

Dans tous les genres poétiques de Henri Heine que nous avons étudiés jusqu'à cette heure, dans les lieds, dans les ballades, dans les évocations de la *Nordsee*, nous avons signalé un constant souci de la composition. Dans les *Zeitgedichte*, la composition est rudimentaire; que l'on prenne *Atta Troll*, *Deutschland,* ou *der Neue Alexander*, les grandes ou les petites satires politiques, on en recevra la même impression de pêle-mêle. On s'est, le plus souvent, contenté de noter ce défaut dans les deux grands poèmes, et de l'expliquer par l'incapacité du poète à concevoir une œuvre de longue haleine. La remarque, à mon sens, doit être généralisée. Je ne doute pas, en effet, que Henri Heine n'ait été incapable d'exécuter, sans arabesques et sans parade, une

œuvre de longue haleine, et j'indique ailleurs les raisons psychologiques de ce fait; pourtant, l'*Intermezzo*, l'*Heimkehr*, la *Nordsee*, sont composés, sinon fortement, du moins avec une singulière habileté. Chacun de ces recueils fait une impression cohérente, et chacune des pièces qu'ils contiennent est soigneusement ordonnée. Or, nous n'observons plus dans les *Zeitgedichte* un ordre comparable; les idées et les événements s'enchaînent ici un peu à l'aventure : c'est que le nerf de ces derniers poèmes n'est plus la passion, mais l'esprit, la saillie, le *Witz*. Ces poésies sont satiriques, et, nous l'avons dit, la satire n'y prétend point aux grands gestes ni aux nobles indignations : elle veut harceler l'adversaire, plutôt que l'écraser. Le *Witz* est son arme : or, cette arme est capricieuse : elle n'est pas toujours prête quand on voudrait l'employer; parfois, au contraire, elle éclate à l'improviste, et un peu contre le gré de celui qui l'emploie. Les *Zeitgedichte*, pauvres d'idées générales, sont admirablement riches en traits d'esprit : il est clair que si le poète ne s'est point laissé guider par le développement méthodique de sa pensée, il a offert d'autant moins de résistance aux séductions de ses bons mots; de là les bonds capricieux de sa fantaisie, les comparaisons baroques, le désordre des strophes, le fouillis des allusions. Dans un *Zeitgedicht*, son idée une fois posée, Henri Heine ne suit pas d'autre développement que celui qu'il juge néces-

saire pour amener tel ou tel bon mot. Prenons pour exemple la pièce : *zur Beruhigung* (n° 20).

L'idée que le poète conçoit d'abord est la suivante : « Nous dormons, en Allemagne, au lieu d'agir ». Une association d'idées lui rappelle alors le : Tu dors, Brutus. La première strophe est ainsi composée : « Nous dormons, comme Brutus ; Brutus s'éveilla à temps, mais nous, nous continuerons à ronfler ». Le mot *Romains* amène un cortège de souvenirs *héroïques* ; quelle joie d'y opposer le mot *Germains*, en l'accompagnant de lourdes allusions culinaires, bachiques et sentimentales !

L'idée de *Brutus* éveille le souvenir de *César* ; ce nom amène une comparaison entre le grand capitaine et les roitelets allemands.

L'idée de patrie (*Vaterland*) évoque celle de père (*Vater*) : la comparaison du souverain avec un *père* appelle la comparaison de ses sujets avec ses *enfants*, avec *des enfants* ; l'idée de pays *peuplé d'enfants* invite enfin le poète à nommer l'Allemagne une *Kinderstube*, et sur ce mot, qui n'est ni plus piquant ni plus hardi que ceux du début, la poésie s'achève. D'un bout à l'autre, le plan en a été conduit par une association d'idées fondée sur des ressemblances ou sur des oppositions destinées à faire jaillir la raillerie. Or, l'exemple choisi ne se distingue en rien des autres *Zeitgedichte* : partout, la méthode instinctive est la même : le poète, désireux avant tout d'être spi-

rituel, n'a d'autre souci que d'accumuler, dans un sens déterminé, le plus grand nombre possible de mots d'esprit. Ces mots sont comme les facettes du diamant; l'idée de la pièce qui les contient a peu de valeur par elle-même en comparaison de celle que va lui conférer la taille.

Comment ne pas regretter l'envahissement exclusif du trait d'esprit dans les vers de Henri Heine? L'esprit, quand il n'est pas guidé par un goût sûr et tenu en bride par une volonté saine, est le plus mauvais des conseillers. On éprouve un chagrin à voir le grand poète se livrer tout entier aux caprices de sa verve : tel *Witz* bien venu devra masquer sa pensée vraie, et il n'osera pas en rectifier l'expression; telle saillie devra lui coûter le meilleur de ses amis, et il n'aura pas le courage de remettre au carquois la flèche qu'il allait décocher. Il deviendra l'esclave et la victime de son esprit, et paiera de son repos moral et physique la satisfaction d'avoir amusé son temps. Je ne puis, d'ailleurs, m'empêcher de voir dans ce développement anormal et exclusif du mot d'esprit dans son œuvre, une nouvelle influence néfaste de son séjour à Paris. Rien, en effet, n'a plus contribué chez nous à établir sa renommée que sa réputation d'homme spirituel : ses bons mots sont devenus classiques, et on ne peut guère, à l'heure actuelle, ouvrir un journal français sans en voir citer quelqu'un. Or, ces bons mots, pour la plupart, ne sont pas tirés de ses œuvres,

car nous lisons peu, en France, les œuvres de Henri Heine : ils sont parvenus jusqu'à nous, colportés de bouche en bouche depuis les contemporains du poète. C'est par ses bons mots et non par sa valeur poétique que celui-ci conquit sa place sur le boulevard parisien et dans les salons. L'esprit devint donc pour lui une nécessité, une sorte de : noblesse oblige, et il prit l'habitude, fort douce, d'ailleurs, à sa nature caustique, d'en faire usage à tout propos. D'autre part, l'isolement moral dans lequel il vécut lui enleva toute facilité de contrôler la portée de ses plaisanteries. Il semble que l'écrivain isolé perde la notion juste de ce qu'il peut dire et de ce qu'il doit taire : sa pensée lui apparaît comme sur une grande route droite, sans perspective nette : il lui faut le contact du public ou d'une pensée amie pour qu'il apprenne à mesurer, sur cette route, la distance et à distinguer les accidents. Heine a toujours, chez nous, ignoré pareil bienfait.

Du moins, la célébrité de son esprit est immense et justifiée : on peut regretter les scories qui le déparent; mais que d'éclat, de profondeur et de comique dans sa raillerie! Nous ne chercherons pas à définir son *Witz* : tous ceux qui l'ont tenté jusqu'ici n'ont pu qu'accoupler des antithèses plus ou moins justes, plus ou moins sonores, sans réussir à en faire comprendre l'essence ni même à en fixer le souvenir. Un critique a comparé Heine à Aristophane; tel autre voudrait peut-être

le mettre en parallèle avec Saphir ou avec Glasbrenner! De telles comparaisons sont dangereuses et futiles; elles nous instruisent peu. Nous croyons plus modeste et moins vain de chercher à distinguer, dans ces *Zeitgedichte* où s'étale l'ironie du poète, quels sont les moyens ordinaires par lesquels elle s'exprime, quelles sont ses formes, ses conditions extérieures et ses recettes.

Le principe essentiel de la raillerie de Henri Heine est la vérité d'observation : ce poète, si souvent irréel, savait pourtant distinguer avec une merveilleuse acuité de vision les détails caractéristiques des êtres et des choses qui l'entouraient. Nous avons signalé déjà, dans le *Buch der Lieder*, cette justesse de coup d'œil; dans les *Zeitgedichte*, elle est la base même du *Witz*. Si bizarres que soient les bouffonneries du poète, elles se relient toujours, par une série d'intermédiaires, à la notation exacte d'un ridicule ou d'un défaut. On n'a, par exemple, jamais rien dit sur Frédéric-Guillaume IV qui fût plus juste et plus net que cette strophe :

Ich bin nicht schlecht, ich bin nicht gut,
Nicht dumm und nicht gescheute,
Und wenn ich gestern vorwärts ging,
So geh' ich rückwärts heute [1].

1. *Der Neue Alexander*. Elster, II, 175. « Je ne suis pas méchant, je ne suis pas bon : — Je ne suis ni bête ni intelligent; — Ai-je hier marché de l'avant, — Je vais aujourd'hui à reculons. »

Henri Heine excelle à voir en toutes choses le côté plaisant et il ne manque jamais de le souligner en traits appuyés, mais toujours justes. Ses victimes ne peuvent réclamer; il n'invente guère : il cueille, et, selon les cas, résume ou grossit leurs ridicules. Simplicissimus, Kobès, Freiligrath et sa poésie exotique, les Souabes et leurs *Gelbveiglein*, les *Tendenz Dichter* et leur rhétorique belliqueuse, pas un qui ne soit saisi au plus vif de ses gestes familiers ou de sa sottise.

A côté de cette vision aiguë du ridicule vrai se révèle chez Henri Heine une puissance d'expression comique qui tient du prodige. Non seulement il sait merveilleusement choisir, chez sa victime, des traits plaisants; mais, sous sa plume, le trait le plus insignifiant en apparence devient comique. Ne croyons pas, cependant, que la nature toute seule ait produit chez lui cette rare efflorescence de verve railleuse : l'art y retient une part considérable; nul plus que notre poète n'a soigné, catalogué, préparé et limé ses bons mots. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur un de ses manuscrits. Telle saillie s'y représente deux ou trois fois sous une forme de plus en plus soignée; telle autre, après avoir été essayée dans une lettre particulière, figure en belle place dans une œuvre de réflexion [1].

1. Dans une lettre à Saint-René Taillandier (8-IX-1855), H. H. écrit : « Il se trouve très mal à son aise, ce pauvre rossignol

L'esprit de Henri Heine emploie, pour s'exprimer, un certain nombre de procédés plus ou moins conscients; je voudrais tenter d'en classer quelques-uns.

D'abord, c'est l'ironie proprement dite. Le poète fait une affirmation qu'il sait fausse, et qui paraîtra telle à ses lecteurs. Du contraste perpétuel entre la chose affirmée et la réalité devinée naît le comique. Ainsi, la pièce : *Bei des Nachtwächters Ankunft in Paris* (*Zgd.*, 6) repose tout entière sur une ironie de ce genre. Le poète met dans la bouche de Dingelstedt une série de nouvelles dont la fausseté éclate dans le commentaire qu'il en donne : « Comment vont chez nous les affaires? » lui demande-t-il; et l'autre de répondre :

Vortrefflich geht es, der stille Segen,
Er wuchert im sittlich gehüteten Haus,
Und ruhig und sicher. auf friedlichen Wegen,
Entwickelt sich Deutschland von innen heraus.

Nicht oberflächlich wie Frankreich blüht es,
Wo Freiheit das äussere Leben bewegt;
Nur in der Tiefe des Gemütes
Ein deutscher Mann die Freiheit trägt [1].

allemand qui a fait son nid dans la perruque de M. de Voltaire ».

Cf. Appendice, où la même plaisanterie se retrouve dans le brouillon d'une lettre d'envoi de ses poésies à un personnage; on y lit d'abord : « Je vous assure, le pauvre rossignol allemand qui a batti son nid dans... ». Cette phrase est biffée et remplacée par la phrase reproduite dans la lettre à Saint-René Taillandier.

1. « Cela va pour le mieux; le bonheur paisible — Prospère dans nos foyers où règne la morale; — Tranquillement et

Et Dingelstedt poursuit : « Nous allons terminer la cathédrale de Cologne; — on nous a déjà donné du verre pour les fenêtres! Nous allons aussi avoir une constitution : le roi a donné sa parole! Et même, bientôt, nous n'aurons plus de censure, car on va supprimer les livres[1]. »

Un autre procédé consiste dans l'invention d'une image burlesque, appuyée sur l'observation d'un ridicule vrai, et décrite dans ses moindres détails, comme si elle était parfaitement réelle. C'est ainsi que Tannhäuser, passant en Souabe, nous décrit les poètes de Stuttgart dans une posture où l'on voit seulement de tout petits enfants, et que, plus loin, il nous peint gravement le vieux poète Tieck dans les attitudes familières à un chien. Ailleurs, Heine imagine (*Georg Herwegh*; *Zgd.*, 12) que l'Allemagne s'est grisée et qu'elle s'éveille avec un « mal aux cheveux ». Plus loin, il rappelle que le précepteur du roi de Prusse, Ancillon, a su unir les extrêmes[2]; par ce moyen, il introduit toute une série de bons mots (*Der Neue Alexander*, III).

sûrement, par une voie pacifique, — L'Allemagne se développe du dedans au dehors.

Elle n'est pas florissante en surface, comme la France, — Où la liberté mène la vie publique; — C'est seulement tout au fond de son cœur — Qu'un Allemand jouit de la liberté. »

1. Cf. *Die Tendenz* (*Zgd.*, 13). — *Der Kaiser von China* (17). — *Die verkehrte Welt* (21). — *Lobgesänge auf König Ludwig* (Elster, II, 169). — *Kobes I* (*ibid.*, 210).

2. Dans son livre : *Zur Vermittelung der Extreme in den Meinungen*, 2 vol., Berlin, 1828-31.

Dans un autre passage, il suppose (*Unsere Marine*, II, 174) que la marine allemande est créée; de ce simple fait, il dégage cent bouffonneries[1].

Enfin, à ce procédé de raillerie pourraient encore se rattacher les songes bizarres ou burlesques qui occupent tant de place dans *Atta Troll* et dans *Deutschland*.

Si nous passons des procédés généraux aux détails du *Witz*, nous sommes d'abord frappés par l'emploi fréquent de proverbes ou de locutions populaires : tantôt elles font tache et nous amusent par leur vulgarité, comme le : « *Er konnte nicht viel vertragen* » appliqué à Alexandre le Grand[2]; tantôt, elles sont détournées de leur application ordinaire, ou bien prises au rebours de leur acception courante. On en trouverait d'assez nombreux exemples :

(*La troupe des élèves de Cornelius*)

Hat das Haar sich abgeschoren,
Und im Haar war seine Kraft[3].

Ailleurs :

Ihr Deutschen seid ein grosses Volk,
So simpel und doch so begabet!
Man sieht euch wahrhaftig nicht an, dass ihr
Das Pulver erfunden habet[4]!

1. Cf. encore : *Die Audienz*, Elster, II, 208.
2. Elster, II, 173.
3. *Der Ex-Nachtwächter*. Lamentationen. — « Ils se sont fait couper les cheveux, — Or, leur force était dans leur chevelure. »
4. *Hans ohne Land* (II, 205). — « Allemands, vous êtes un

Ou bien :

Doch liess der König seitdem nicht mehr
Die Kindlein zu sich kommen [1].

Et encore :

Mitnehmen kann man das Vaterland
An den Sohlen, an den Füssen... [2]

Un procédé analogue à ce dernier consiste à faire des rapprochements d'idées ou de mots absolument inattendus, et dont l'effet baroque est le plus souvent souligné par la rime. Ce procédé est très fréquent chez Henri Heine : il n'est guère de *Zeitgedicht* où il ne soit employé. Par malheur, le comique est souvent ici de qualité inférieure : une rime sonore amène un mot inattendu, sans rapport, parfois, avec le sens du vers précédent :

... Ihr habt die beste Religion,
Auch lieb' ich das Gänsegekröse [3].

Un vers inutile et plat s'ajoute ainsi sans raison à la strophe. On en sourit une fois, mais bientôt on se lasse de ces faciles « à peu près ». Toutefois, ces rapprochements burlesques, dans

grand peuple, — Bien bêta et, pourtant, si bien doué! — En vérité, on ne dirait pas à vous voir — Que vous avez inventé la poudre! »

1. *Die Audienz*. — « Mais le roi ne fit plus jamais — Venir à lui les petits enfants. »

2. *Deutschland*, XIX. — « Oui, l'on peut emporter sa patrie — A ses semelles, à ses pieds... »

3. « Vous avez la meilleure religion, — J'aime aussi les abattis d'oie. » *Tannhäuser*, III.

l'idée ou dans l'expression, sont, en plus d'un cas, d'une irrésistible drôlerie. Ainsi, lorsque Tannhäuser rapporte la tristesse qui plane sur Weimar « parce que Gœthe est mort et Eckermann encore en vie », nous rions par surprise : Eckermann peut vivre sans inquiéter personne; mais présenter sa vie comme en échange de celle de Gœthe est une idée si bizarre que nous sourions d'un mot fort insignifiant par lui-même. Le passage dans lequel Herwegh est comparé au marquis Posa repose, lui aussi, sur le comique d'un rapprochement inattendu, bien qu'assez juste; l'effet amusant jaillit ici à la fois de l'observation piquante, de la comparaison disproportionnée et du son des rimes *Posa* et *Prosa*. On pourrait citer une multitude d'exemples analogues [1].

On peut comparer aux rapprochements de ce genre le comique qui naît des rimes burlesques ou inattendues, ou bien de l'emploi de mots vulgaires qui surprennent. Je ne songe pas à relever dans les *Zeitgedichte* toutes les rimes de ce genre; elles paraissent presque à chaque strophe. Je puis

1. En voici quelques-uns : *Himmlische Gendarmen* (*Zgd.*, 2-2). — *Zgd.*, 20, strophe 2, vers 1, 3 et 4; str. 3, v. 3 et 4; 5, 3-4; 7, 3-4;

— Lamentationen, *der Ex Nachtwächter*, str. 11.

Mir fehlt jetzt der Mann, der in seiner Kunst
Den höchsten Pfahl erklettert. — Elster, II, p. 171 (*Lobges.* II).

Mancher hat sich
Gemüthlich übergeben. — Elster, II, 176 (*Unsere Marine*).

Mit Bücherschreiben und Stricken vertreibt
Er seine müssigen Stunden. — Elster, II, 213 (*Kobes I.* str. 27).

citer, au hasard, les rimes *frummer*, *Nummer*, *Brummer*, *Hummer*[1]; — *Posa*, *Prosa*, — *Taps*, *Schnaps* — *Kantschu*, *Mandschu* — *Maulheld*, *Maul hält* — *Apollo, ich werde toll o*! — *Dass man*, *Massmann* — *Rückert*, *zurück kehrt* — *Lockwisch*, *Stockfisch*[2]. Ou encore des mots comme : *kompromittiren*; *residiren*, *illuminiren*; *flaniren*[3], etc. On voit que ces rimes burlesques sont toutes des rimes riches, fortes de la consonne d'appui : en français, elles ne nous étonneraient pas; mais dans une langue qui, comme l'allemand, peut non seulement remplacer la rime par l'assonance, mais encore la supprimer complètement, l'effet de rimes trop riches est déjà surprenant par lui-même. Pour peu que le choix des mots s'ajoute à cette surprise, il naît un effet comique. Dans ses Pensées détachées Heine s'est nettement expliqué à ce sujet, à propos de Freiligrath : « L'essence de la poésie nouvelle, dit-il, est dans son caractère parabolique : elle consiste surtout en souvenirs et en pressentiments. A ces sentiments correspond la rime, dont l'importance musicale est considérable. Des rimes étranges, surprenantes, sont comme une instrumentation plus riche destinée à marquer avec force un sentiment, et à le faire ressortir du chant berceur de

1. *Zur Ollea*. Symbolik des Unsinns.
2. Je cite le volume et la page d'Elster : I, 310, 313, 314, 315; II, 170, 171; 206.
3. I, 409; II, 215 et 219.

la mélodie, à peu près comme on fait éclater brusquement parmi des sons de cor très doux, une fanfare de trompettes. C'est ainsi que Gœthe sait employer les rimes extraordinaires pour produire des effets baroques très frappants; de même aussi Schlegel et Byron — chez ce dernier, on trouve déjà la transition qui nous amène à la rime comique[1]. » On peut penser que le poète qui avait aussi profondément réfléchi sur l'emploi des rimes, n'a pas sans intention employé, dans ses poésies comiques, des vocables burlesques et inattendus.

Les *mots de la fin* qui ornent certaines pièces d'une allure innocente en apparence, appartiennent au même genre d'effets inattendus : telles sont, par exemple, les strophes finales du *Tambourmajor* (*Zgd.*, 7) :

> Der Alte ist dein Vater vielleicht
> Von mütterlicher Seite

ou bien de *Entartung* (*Zgd.*, 8), de *Lobgesänge, auf K. Ludwig*, III (II, 172); ou bien encore de *Unsere Marine* :

> Die Welt ist rund. Was nützt es am End'
> Zu schaukeln auf müssiger Welle!
> Der Weltumsegler kommt zuletzt
> Zurück auf dieselbe Stelle[2].

1. *Gedanken u. Einfälle*, VII, 423.

2. II, 177. « La terre est ronde. A quoi sert, enfin, — De se faire secouer par les lames vaines? — Celui qui cingle autour du monde revient, au bout du compte, — A l'endroit d'où il est parti. »

A cette liste, un peu longue déjà, des procédés par lesquels s'exprime le *Witz* de Henri Heine, il conviendrait de joindre les jeux de mots proprement dits, y compris les calembours les moins scrupuleux. En voici quelques exemples : Schelling appelé *Confusius* (le confus) ; *Gans* et *Schwan*; *Hölzerne Leier*; *Schimmel* et *verschimmelt*; *radical* et *rattenkahl* ; *gross* et *dick* ; *aristokrätzig* — ou bien encore des mots amusants comme *Musenwitwensitz*; *Worte mit langen Ohren*[1], etc. Puis, aussi, les innombrables allusions, comme celle de *Hans ohne Land* disant à sa femme : « Tu as appris à jouer du cor »[2]. — Puis enfin les parodies comme la délicieuse épitaphe d'*Atta Troll* et les plaisanteries sur le nègre de Freiligrath.

Puis, enfin, il faut tenir compte du rythme, du mètre et de la coupe des vers. Ce n'est pas sans raison, par exemple, que la pièce belliqueuse intitulée *Tendenz* (*Zgd.*, 13) est écrite en trochées, tandis que la pièce précédente, *Georg Herwegh*, d'une ironie plus souriante, est en ïambes. Il suffit de lire à haute voix la pièce intitulée : *Erinnerung aus Krähwinkels Sckreckenstagen* (II, 207), pour se rendre compte de l'effet comique qu'y produisent les rimes plates *aa*, *bb* et les ïambes

1. I, 313, 410 ; II, 176, 190, 203, 209 ; *Deutschland*, XXII ; I, 252 ; II, 213,

2. II, 205. L'archiduc Jean avait épousé la fille d'un maître de poste.

réguliers. Les procédés métriques et rythmiques de Henri Heine varient à l'infini, selon qu'il veut obtenir un effet mélancolique, caressant, berceur, joyeux ou plaisant. Nous ne saurions poursuivre ici l'étude de ces minces variations qui portent souvent sur un seul mot, ou même sur une seule syllabe.

Nous ne prétendons pas avoir dressé une liste complète des moyens par lesquels s'exprime la raillerie de Henri Heine; nous n'avons voulu que donner une idée de ses procédés les plus ordinaires afin d'appuyer plus solidement que par des mots vagues ou une comparaison arbitraire [1] le jugement que nous voudrions porter sur elle.

Les défauts de ce fameux esprit de Henri Heine sont assez clairs. Tout d'abord, la grossièreté qui s'y mêle est aussi choquante qu'inutile. Les histoires répugnantes relatives aux rois de Prusse et de Bavière; la vision finale de *Deutschland*; les gros mots semés au milieu des poésies les plus délicatement spirituelles, tout cela produit, même sur un lecteur sympathique, une fâcheuse impression. J'avoue sourire à la lecture du legs que fait le poète à l'École souabe dans son haineux *Testament*; c'est que, dans ce passage, la grossièreté

1. M. Brandes, *Hauptströmungen*, VI, a longuement comparé Henri Heine avec Aristophane. C'est un chapitre assez faible, à mon sens, dans un livre d'ailleurs fort brillant, rempli d'aperçus ingénieux et suggestifs semés, comme sans y toucher, à la volée, pour ainsi dire.

du legs est en partie masquée par l'à-propos de l'allusion. Mais, dans *Marie-Antoinette* (*Romanzero*) l'allusion au même objet m'est pénible. D'ailleurs, nous sommes moins choqués, peut-être, par l'inconvenance des mots, que par l'espèce d'insouciance avec laquelle le poète les prodigue. Il en est un peu de ces expressions comme des femmes chantées dans *Verschiedene* : la vulgarité est moins dans la chose même que dans le ton. Aussi la lecture des *Zeitgedichte* nous donne-t-elle parfois des nausées, quand nous avons conscience que le gros mot ou l'allusion obscène n'étaient pas utiles pour renforcer la raillerie. Trop souvent nous sentons que ce mot ou cette allusion n'ont été placés à cet endroit que par forfanterie; nous en accusons le goût du poète, mais parfois aussi son isolement, qui lui dérobait l'occasion de mesurer la valeur de ses termes. Nous souffrons alors de ses dissonances, et nous ne pouvons nous défendre d'une pitié profonde pour l'épaississement de son goût dans un exil malsain.

Cependant, la grossièreté du *Witz* ne réside pas seulement, chez Henri Heine, dans l'emploi de mots obscènes ou inconvenants, mais encore dans l'emploi de moyens vulgaires destinés à provoquer le rire de la foule. Les bas calembours, les allusions épaisses et prolongées, comme celle qui termine *Atta Troll*, les rapprochements burlesques, en un mot, le comique uniquement matériel, tien-

nent une place trop grande dans ces vers. Le poète satirique saurait, sans doute, difficilement s'en passer ; on peut toutefois être d'avis que Henri Heine en a usé trop volontiers. Nous avons de son esprit une si haute opinion que nous sommes déçus, toutes les fois qu'il n'éclate pas dans toute sa splendeur. Au fond, cependant, le lecteur rapide est moins exigeant que nous, et, la moquerie n'étant pas faite pour être critiquée à tête reposée, son opinion vaut, peut-être, en l'espèce, plus que la nôtre.

L'esprit de Henri Heine pèche, à notre sens, surtout par l'inutile grossièreté; mais il rachète ce grave défaut par un certain nombre d'éclatants avantages. D'abord, il est presque toujours irrésistible; or, le but de la moquerie étant de provoquer le rire, le succès est une pierre de touche dont nous ne saurions nier la valeur. Je ne sais personne, pour ma part, qui reste impassible à la lecture d'un *Zeitgedicht* : les ennemis les plus acharnés du poète ne le maudissent qu'après avoir éclaté de rire. On peut juger par là de l'impression que ces vers produisirent au moment de leur apparition. Il nous faut une certaine érudition pour en comprendre les allusions : encore beaucoup de leurs finesses restent-elles pour nous lettre morte. Pour les contemporains, au contraire, pas un mot, pas une intention n'étaient perdus. Dans le silence qu'imposait la censure, ces éclats de rire retentissaient avec une force

incomparable. Tandis que les poètes allemands s'isolaient tous dans leur pédantisme guerrier, le public devait prendre un rare plaisir à ces moqueries tour à tour souriantes ou envenimées qui perçaient les uns et égratignaient les autres comme sans intention et par ricochet.

Une autre qualité maîtresse du *Witz* de notre poète, c'est qu'il s'imprime au souvenir comme un proverbe. Les bons mots de Henri Heine se retiennent comme malgré nous : il suffit de lire un *Zeitgedicht* pour que plusieurs de ses vers les plus saillants vous poursuivent comme un refrain. Cela est dû d'abord à l'étonnante puissance de naturel qui les distingue : les vers semblent couler sans effort, et les plaisanteries se lier aux plaisanteries, comme les rimes s'accrochent aux rimes. En outre, ces rimes elles-mêmes nous frappent par leur bizarrerie ou leur sonorité, et nous les retenons malgré nous. Enfin, l'art merveilleux avec lequel chaque pointe est enchâssée dans le vers, le choix minutieux des termes qui l'expriment et de ceux qui l'encadrent, l'adaptation savante du rythme aux idées, tout contribue à donner à ces saillies l'éclat et la concision qui les fixent dans notre mémoire.

Puis, enfin, le *Witz* de Heine est poétique [1]. Les grossièretés qui le déparent n'empêchent pas sa fantaisie de l'envelopper comme une brume

1. Cf. d'excellentes pages consacrées à cette idée par M. Brandes, *Hauptströmungen*, VI, 190 sq.

diaphane. On s'aperçoit que la raison n'y a pas seule pris part : l'âme divine du poète resplendit dans cette rosée dont les gouttelettes brillent également sur les roses comme aux pointes de la folle avoine. Cette ironie n'est pas sèche et froide ; elle ne désagrège pas tout ce qu'elle touche, comme fait presque toujours celle de Voltaire; elle enveloppe, au contraire, elle caresse en pénétrant. Elle ne brise pas, mais elle laisse une marque ineffaçable, à la fois par la puissance du ridicule qu'elle apporte et par l'originalité de la fantaisie qui la revêt.

Puis-je faire de l'esprit de Henri Heine un éloge plus complet qu'en déclarant qu'il est merveilleusement exprimé, qu'il est trempé de poétique fantaisie, et qu'enfin il est souverainement spirituel? Ce triple caractère résume les si rares mérites de la forme et du fond de cette ironie tant célébrée. Oui, Henri Heine a été peut-être, comme on l'a dit [1], l'homme le plus spirituel de notre temps. D'autres ont pu faire un plus grand nombre de mots; mais nul, que je sache, n'en a créé davantage d'originaux et de profonds. Ces deux qualités complètent en effet celles que nous avons signalées dans son *Witz*. Les mots qu'il a lancés ne sont pas de ces plaisanteries vagues, applicables à mille situations diverses, que les ordinaires faiseurs de pointes mettent en circu-

1. G. Brandes, *Hauptstr.*, VI, 196.

lation. Ils sont au contraire fortement caractéristiques, nés d'une situation originale et l'exprimant d'une façon si totale et si comique, qu'ils en ont fixé à jamais le souvenir. Ce ne sont pas des rappels, des épreuves : ce sont des mots-types.

En outre, quelques-uns sont profonds. Toujours drôles, presque toujours à leur place, ils ont parfois, de plus, une signification assez large pour exprimer toute une morale, toute une façon d'envisager les choses et la vie. *Deutschland* est, à cet égard, une œuvre avec laquelle il faut compter. On trouverait en outre de ces mots profonds dans les *Gedanken und Einfälle*, reproduction des papiers intimes du poète, où ils apparaissent le plus souvent dépouillés des gênants colifichets de l'allusion contemporaine et fugitive.

Grâce à ces qualités incomparables de l'esprit qui les orne et les mène, les *Zeitgedichte* furent des armes terribles. Heine parle quelque part de ses griffes de tigre; le mot est juste, appliqué à ses satires politiques : le sillon de ridicule qu'elles imprimaient sur ses adversaires ne s'effaçait pas plus qu'une cicatrice. Sans doute, l'intérêt que nous inspirent ces poèmes est différent de celui qu'ils éveillaient parmi les contemporains : les allusions dont ils sont bourrés nous échappent souvent et nous ne pouvons guère en aborder l'étude sans l'aide d'un commentaire historique; mais nous pouvons par là même les apprécier plus justement. Le seul fait qu'un grand nombre

de ces poésies de circonstance ont survécu aux passions du moment, prouve assez, en effet, qu'elles renferment des éléments durables. La polémique s'est éteinte, les intérêts se sont refroidis, les hommes sont morts et, avec eux, beaucoup de leurs idées; il reste pourtant des pièces comme *Georg Herwegh*, *der Kaiser von China*, *zur Beruhigung*, *Unsere Marine*, et dix autres, peut-être, sans compter *Atta Troll* et *Deutschland*. C'est un jugement.

1. — ATTA TROLL

Nous avons rangé parmi les *Zeitgedichte*, satires politiques et de circonstance, les deux seuls poèmes de longue haleine que Henri Heine ait composés. Toutefois, nous n'avons pas épuisé l'étude de ces deux œuvres en analysant le but et les procédés de l'ironie chez notre poète. *Atta Troll* et *Deutschland* renferment d'autres éléments que la satire fugitive et le *Witz* qui l'exprime; chacun d'eux mérite une étude particulière.

*
* *

Atta Troll est une satire politique et littéraire dirigée contre quelques poètes qui ont reçu le nom collectif de *Tendenz Dichter*[1]. Ces poètes

1. Ce sont principalement : en Allemagne, Dingelstedt avec ses *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters* (1840); Herwegh avec ses *Gedichte eines Lebendigen*; Hoffmann von Fallersleben avec ses *Unpolitische Lieder* (1840 et 1841); Freiligrath, avec son *Glaubensbekenntniss*; Niklas Becker avec son *Freier, deutscher Rhein*; en Autriche, Karl Beck, Moritz Hartmann, Alfred Meissner, d'autres encore, plus ou moins inspirés, mais tous brûlant de la même ardeur libérale et satisfaits également de leur belliqueuse faconde.

avaient commencé à entonner sur le mode guerrier l'hymne du progrès et de la liberté. Certes, sur les points essentiels de leur idéal, Heine était d'accord avec la plupart d'entre eux. Comme eux, il voulait, pour son pays, la liberté, une constitution, voire même un bouleversement. Mais il lui semblait que leurs déclamations vagues n'étaient guère le moyen de soulever les masses et d'atteindre le but rêvé. Ces Tyrtées de cabinet lui paraissaient des fantoches aussi ridicules que nuisibles et compromettants pour la noble cause du libéralisme. S'il défendait lui-même une partie de leurs idées, il le faisait, du moins, sans affecter une attitude théâtrale, et en précisant l'objet de ses haines et de ses attaques. Ces poètes, au contraire, avaient grand soin de prendre une pose, avant d'entonner leurs chants guerriers; ils semblaient tenir à être reconnus partout comme des chantres de la liberté. A les lire ou à les entendre, on eût pu croire que quiconque rimait des vers qui ne fussent pas politiques ou belliqueux n'appartenait pas, comme eux, au grand parti libéral. Ils semblaient avoir brusquement découvert l'idée de progrès, et leurs vers en étaient si pleins que pas une autre idée quelque peu précise n'y pouvait trouver place. La liberté, les droits de l'homme, tels étaient leurs mots de ralliement; mais, comment entendaient-ils conquérir cette liberté; comment voulaient-ils user de ces droits? voilà ce que leur

« vague et infertile rhétorique [1] » ne disait point. Et Henri Heine de les railler :

Singe nur in dieser Richtung,
Aber halte deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich [2].

Vagues et flous, ces poètes croyaient pourtant agir par leurs vers, comme d'autres agissaient par la force; ils croyaient remplacer des hommes d'action, et par leurs déclamations, faire l'œuvre d'un parti solidement constitué. Et, ironique impitoyablement, le poète leur criait :

Was die Glocke hat geschlagen
Sollst du deinem Volke sagen,
Rede Dolche, rede Schwerter...
Sei des Vaterlands Posaune,
Sei Kanone, sei Kartaune,
Blase, schmettre, donnre, töte! [3]

En outre, les tendances nationales et patriotiques au sens étroit du mot, les allures germanisantes (*deutschthümelnd*) de quelques-uns déplaisaient au poète dont l'idéal était une confraternité universelle. Mais, par-dessus tout, ce que Heine leur reprochait, c'était le dédain qu'ils affichaient pour l'art. Peu à peu, sous leur influence, l'idée avait germé, que le talent importait peu, pourvu

1. *Atta Troll*, Vorrede.
2. *Zgd.*, 13. — « Ne chante qu'en ce sens, — Mais, aie bien soin que tes vers — Soient aussi généraux que possible ».
3. *Zgd.*, 13. — « Ce que le tocsin a sonné — Tu dois le dire à ton peuple : — Parle des poignards, parle des épées...
... Sois la trompette de la patrie, — Sois mortier, sois gros canon, — Sonne, écrase, tonne et tue! »

qu'on eût la fixité des convictions, le *caractère*; et ce reproche qu'on lui faisait si volontiers à lui-même, d'avoir le talent mais non la fermeté d'opinions seule digne de respect, l'irritait dans la conscience de sa franchise et dans son respect pour l'art souverain qu'il voyait bafouer. Or, parmi ces poètes, bien peu réussissaient à mêler à leurs strophes farouches un grain de poésie; hommes d'une seule idée, lyres d'une seule corde, ils osaient dédaigner, sans pouvoir les imiter, les penseurs ondoyants et les virtuoses. Il n'était pas difficile de voir où tendait cet abaissement du niveau artistique parmi les écrivains qui se donnaient mission d'instruire le peuple et de lui tambouriner la charge. Le relèvement de la multitude n'avait jamais effrayé Henri Heine, tant qu'il avait cru que les gens d'un esprit supérieur la commanderaient. Mais, à voir ce déchaînement de passions brutales, à peine guidées par des esprits épais, raides, incapables de la moindre perception des nuances, il s'effrayait. C'est là, au fond, son grief le plus sérieux contre les *Tendenz Dichter*. Il vit, dans la tendance pratique et utilitaire qu'ils attribuaient au plus immatériel de tous les arts, un symptôme alarmant. On respectait jadis les grands ouvriers du vers, en raison de leur maîtrise même. Aujourd'hui, la forme n'était plus rien; l'idée la plus banale et la plus creuse suffisait à faire applaudir un poète malgré la ridicule insuffisance de son métier. A l'aristo-

cratie littéraire du génie et du talent se substituait peu à peu l'égalité dans le médiocre. Le poète écrivait alors : « Lorsque la démocratie aura réellement saisi le pouvoir, c'en sera fait de toute poésie. La transition vers cet anéantissement nous est ménagée par la *Tendenz Poesie*. C'est pour cela (et non parce qu'elle en flatte les aspirations) que la *Tendenz Poesie* est favorisée par la démocratie[1]. »

Plus loin, il ajoutait : « La démocratie doit amener la mort de toute littérature : liberté et égalité du style. Il sera permis à tous d'écrire à leur guise, aussi mal qu'ils voudront, mais nul n'aura le droit d'avoir une supériorité dans le style[2] »... Puis cette boutade encore : « Fureur démocratique contre ceux qui chantent l'amour. — Pourquoi chantes-tu la rose, aristocrate? Chante la pomme de terre démocratique qui nourrit le peuple[3]. » Ces courtes citations nous éclairent sur l'état d'esprit de Henri Heine, en face de la *Tendenz Poesie*, beaucoup mieux que ne fait la préface d'*Atta Troll*; elles nous permettent de comprendre aussi comment a pu germer en lui le projet de la combattre dans un poème. Si l'on ne tient pas compte des conséquences qu'il attribuait à cette explosion de lyrisme démocratique, on ne peut suffisamment expliquer son ardeur à lutter

1. *Gedanken und Einfälle*, VII, 418.
2. *Ibid.*, VII, 418.
3. *Ibid.*, 419.

contre des hommes dont les idées, somme toute, différaient peu des siennes. Ce n'est pas Freiligrath, ce n'est pas Herwegh, ce n'est pas Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, ni aucun des autres *Tendenz Dichter* qu'il veut combattre dans son *Atta Troll*; c'est « la poésie démocratique »; or, ils n'en sont pas des représentants, mais seulement, à ses yeux, des précurseurs. Ils ne chantent plus la rose, il est vrai, mais ils ne chantent pas encore la pomme de terre : tout au plus ont-ils fait halte auprès des chardons. Mais il ne faut pas leur laisser le temps de précipiter le funeste mouvement de réaction contre l'art pur et indépendant, contre la beauté inutile mais souveraine; bientôt il sera trop tard, si l'on permet à la foule d'exagérer dans le sens utilitaire les indications qu'ils lui ont données. C'est de cette crainte pour l'avenir, plutôt que du chagrin présent, qu'est éclos le poème d'*Atta Troll*.

Henri Heine a nommé son poème le dernier « Waldlied » du romantisme, et s'est efforcé de prouver, dans sa préface et dans la dédicace finale à Varnhagen von Ense, que c'était là comme un dernier écho des préoccupations rêveuses et sentimentales de sa jeunesse : « J'ai, dit-il, composé *Atta Troll* pour mon plaisir[1] ». Plus loin, il s'écrie :

1. « *Zur eigenen Lust und Freude.* » Vorrede z. *Atta Troll*.

Traum der Sommernacht! Phantastisch
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
Wie die Liebe, wie das Leben,
Wie der Schöpfer samt der Schöpfung, etc. [1].

On a, sans les peser, accepté ces déclarations du poète. On s'est même couramment servi de l'exemple d'*Atta Troll* pour prouver quelles racines profondes la romantique fleur bleue avait jetées dans son âme. Bien peu ont pris la peine, comme Treitschke [2], de vérifier son assertion et de le convaincre d'erreur sur ce point.

Pourtant, la confusion est manifeste. Heine semble donner au mot romantique deux sens précis qui ne correspondent pas à la réalité. Faire œuvre romantique, c'est pour lui, tout d'abord, composer un ouvrage qui n'a d'autre but que sa perfection même, qui ne se préoccupe ni des passions ni des haines qu'il pourra susciter, qui ignore les intérêts matériels, et plane dans un monde idéal où les bruits de la terre ne parviennent pas : c'est, en un mot, faire, dans la plus large acception du terme, de l'art pour l'art.

D'un autre côté, être romantique à ses yeux, c'est obéir à sa seule inspiration ; c'est se montrer étranger ou rebelle à toutes les règles de la raison, c'est suivre en chantant les caprices les plus fantasques et les bonds les plus déconcer-

1. *Atta Troll*, III, 1. « Songe de la nuit d'été! Fantasque — Et sans but est mon lied. Oui, sans but — Comme l'amour, comme la vie, — Comme le Créateur et la création. »

2. H. von Treitschke, *Deutsche Geschichte i XIX J.*, V. p. 381.

tants de son imagination; c'est ignorer l'ordre et vénérer le « bon plaisir ».

Peut-être le mot *zwecklos* rend-il assez bien cette double tendance : *zwecklos*, sans but matériel, et sans but idéal, sans intention et sans composition : le *zweckloses Lied* est romantique d'après cette définition.

Certes, le mot romantique est bien vague, puisqu'on l'applique indifféremment à *Heinrich von Ofterdingen* et au *Gestiefelter Kater*; mais, sans se perdre dans les arguties d'une discussion historique, on peut, tout au moins, faire observer que Heine n'a considéré ici le romantisme que par l'extérieur. Les poètes de cette école ont assigné à l'art une mission bien plus haute que celle de sa propre satisfaction, et, si, d'ailleurs, la fantaisie paraît seule guider telles de leurs œuvres, c'est qu'ils cherchent à réaliser, au lieu de l'agencement banal, une composition plus forte et plus réelle, parce qu'elle sera moins extérieure.

En principe, l'acception du mot romantique, telle que Heine nous la suggère ici, n'est pas exacte : en fait, il ne se conforme pas même à sa propre définition. Rien dans *Atta Troll* n'est livré au hasard; pas un chant, pas une strophe dont l'effet ne soit minutieusement calculé. Le but du poète éclate à chaque vers. Son but pratique n'est pas, sans doute, de provoquer une levée en masse de poètes désintéressés, mais de couvrir de ridi-

cule les poètes belliqueux, les baudets utilitaires, les ours danseurs. Pour atteindre ce but, il n'emploie pas seulement les armes directes de la satire : à leur idéal terre à terre, il oppose son idéal fleuri, à leur marche lourde et cadencée comme le « pas de parade » des soldats qu'ils voudraient animer, il oppose les cabrioles de sa fantaisie. Nous avons ici une œuvre qui ne nous rappelle à aucun titre celles des enthousiastes chercheurs de la fleur bleue. L'intention belliqueuse jaillit du moindre mot et il ne la dissimule pas dans sa préface. Selon le mot de Treitschke, *Atta Troll* n'a rien de la chanson romantique; c'est un éclatant *Tendenz Gedicht*.

*
* *

L'ours danseur et bavard, Atta Troll, le héros du poème, ne laisse pas d'avoir un caractère assez composite[1]. Heine y a réuni des traits empruntés à plusieurs de ses ennemis. Ce devait être tout d'abord le poète républicain, lourd et sans grâce, qui danse pour divertir ses compatriotes, mais qui danse comme on accomplit une fonction, sérieusement et à pas comptés. Peu à peu, le type s'est élargi : les Freiligrath du moment sont devenus les socialistes communistes de l'avenir; de simples ours bateleurs, ils sont devenus des

1. Cf., à ce sujet, une page très substantielle de M. Elster, *H. Hs. Leben u. Werke*, p. 117, et vol. II. p. 350.

prêcheurs d'égalité, des démolisseurs d'idéal. En outre, le poète a prêté à ce type déjà fort chargé quelques-unes des tendances nationales et religieuses qui l'exaspéraient tant chez plusieurs de ses adversaires. Composé de la sorte, le caractère d'Atta Troll n'a pas d'unité. Freiligrath, en effet, ne ressemble guère à Proudhon, et celui-ci n'a pas le moindre trait commun avec le « père Jahn » ou Kobès I. La satire, en s'appuyant sur une base trop large, perd de sa force; pour n'avoir pas sacrifié tel séduisant chapitre, Heine a dispersé sa raillerie au détriment de la cause qu'il défendait. Pour nous intéresser aux évolutions de son ours symbolique, il eût fallu qu'il expliquât plus nettement son but : avec les seuls avertissements de sa préface, nous sommes incapables de deviner où tend son poème. Atta Troll, à peine rentré dans la montagne, perd tout contact avec la danse, c'est-à-dire avec la poésie; il n'est plus occupé que de rêveries sociales au milieu desquelles apparaissent, à notre grande surprise, des préoccupations religieuses. Nous sentons que, peu à peu, l'intention du poète nous échappe, comme si la brume qu'il rencontre sur les hauts plateaux de la montagne troublait sa vision, d'ordinaire si précise. Le caractère d'Atta Troll est aussi flottant que l'action et la conduite du poème : Henri Heine n'a pas, cette fois, été capable de créer un type conséquent et homogène. Il semble que son esprit mobile, trop préoccupé du détail

et de l'effet, n'ait pas eu la force d'isolement et de sacrifice nécessaire pour abstraire, puis combiner entre eux quelques traits caractéristiques. La création d'un type est une œuvre de renoncement : or, notre poète ne savait pas renoncer. Tant qu'une série de détails pouvait définir et peindre un caractère, sa finesse d'observation et son merveilleux don d'expression lui assuraient la supériorité : toutes celles de ses créations qui ont survécu, ont été dessinées en quelques traits. Mais dès qu'il a voulu « pousser » son croquis, il n'a pas su grouper les ensembles; il a ignoré la mise en valeur des plans. Accumulant les détails vrais, il a cru faire mieux vivre ses peintures; mais il n'a réussi, faute de perspective et d'ordonnance, qu'à les surcharger et à les rendre déconcertantes comme celle d'*Atta Troll*.

L'action, dans ce poème, est double; ou plutôt, les prétextes à raillerie ou à description y sont de deux sortes. D'une part, les scènes dont Atta Troll est le héros sont à peu près exclusivement ironiques; d'autre part, celles où paraissent le poète et son guide, le chasseur Lascaro, sont principalement descriptives et poétiques. Henri Heine a pu croire qu'il mêlait ainsi la poésie à la réalité; mais, à vrai dire, il ne faisait que les superposer, sans les unir même par un lien ténu. Nous pourrions lire à part les chapitres III, XI à XXII, XXIV et XXV : nous aurions alors le récit brillant d'une chasse à l'ours et d'une promenade

de poète dans les Pyrénées. Les chapitres intermédiaires sont donc inutiles à l'action; ils la ralentissent sans avantage visible.

Cette simple remarque nous permet de distinguer dans le poème, ainsi que dans les *Zeitgedichte* plus courts, deux éléments principaux : d'une part, la poésie; de l'autre, la satire. Toutefois, c'est ici le premier qui l'emporte par son charme et sa valeur.

L'ironie, dans *Atta Troll*, disposant d'un cadre plus flexible et plus large, prend aussi une allure plus dégagée que dans les *Zeitgedichte*. Malheureusement, elle est aussi moins concise et moins délicate. On s'aperçoit trop souvent qu'elle est diluée; elle s'étale trop volontiers dans trois ou quatre strophes, au lieu de se ramasser dans deux vers. En outre, le poète a été moins sévère qu'ailleurs sur le choix des bons mots et des effets comiques : il paraît n'avoir pas eu le courage d'en sacrifier un seul; tant de fécondité l'affaiblit et nous lasse.

Le principal élément comique est évidemment la figure d'Atta Troll; mais nous avons fait trop de réserves sur la composition de ce caractère pour nous égayer beaucoup des aventures et des tirades de l'ours bavard. Malgré nous, nous nous sentons attirés loin de ce personnage aux traits composites et conventionnels, vers les chasseurs bien vivants qui feignent de le poursuivre. Nous nous intéressons trop aux batelières du lac de Gobe

ou aux enfants du village qui chantent *Giroflino, Giroflette*, pour être touchés autant que le souhaiterait le poète par les rêves et les discours de son ours. En outre, défaut bien grave, Atta Troll, le héros comique, n'agit pas : au lieu d'agir il parle. Or, le comique de mots ne peut suffire dans une œuvre de longue haleine : il nous lasse par sa facilité même. On peut mettre dans la bouche d'un héros burlesque des plaisanteries charmantes ; elles ne nous amuseront que si les actions de ce héros en fournissent un commentaire. Dans *Atta Troll*, on ne voit rien de tel. L'ours se sauve de sa chaîne, puis il vient se rouler sur le dos, dans sa caverne : voilà les seules actions importantes que nous lui voyions accomplir. Tout le reste de son rôle se passe en discours. Brute immobile et bavarde, caricature vague et incohérente, il peut çà et là nous faire sourire, mais à aucun moment il ne captive notre intérêt.

J'en dirai autant de la parodie de Freiligrath qui est, selon le mot de Heine, « comme la ritournelle comique du poème ». Je fais, je l'avoue, fort peu de cas des poésies descriptives de l'auteur du *Löwenritt* : jamais ce laborieux sonneur de rimes n'a éprouvé le frisson lyrique ; son *Mohrenkönig* est d'une rare platitude. C'est un piètre pantin que le grand poète s'était choisi dans la personne de ce roi nègre : il est des morts sur lesquels il est ridicule de s'acharner. Peut-être une allusion aux méchants vers de Freiligrath

nous eût-elle égayés en passant; mais à voir Heine s'y attarder, les citer et les reprendre à toute occasion, et même en tirer la matière de son dernier chant, je suis saisi d'une pitié. Je trouve cette ironie d'écolier si médiocre que j'en souffre au lieu d'en rire.

Que reste-t-il donc de comique dans *Atta Troll*? Il reste des détails. Les discours de l'ours sont lassants, mais ils renferment, çà et là, des strophes délicieuses et d'une drôlerie achevée. Quelques-unes de ses invectives contre la société, par exemple, appartiennent aux meilleurs *Witze* de Henri Heine. Son épitaphe est un chef-d'œuvre de parodie bouffonne, et je crois qu'elle a plus fait que les invectives des *Lobgesänge* pour rendre ridicule le poète Louis I de Bavière. Dans ce poème sans unité, les ensembles sont faits, sans ordre, de détails juxtaposés; en revanche, les détails sont parfois exquis.

Les discours d'Atta Troll, qui semblent guider et soutenir l'action, sont, en réalité, des hors-d'œuvre dans le poème; ce sont, au contraire, les prétendus hors-d'œuvre romantiques, c'est-à-dire le voyage et les visions de chasse, qui forment la véritable action. Deux éléments se trouvaient en présence : d'un côté l'ironie, le raisonnement, la discussion abstraite; de l'autre, la montagne vivante et resplendissante; avec son sûr talent d'observateur, Heine devait mieux reproduire l'élément naturel et vivant que les

sécheresses de la dialectique moqueuse. Sollicité entre l'idée vague et le souvenir précis, c'est à ce dernier qu'il a, presque malgré lui, donné la préférence. Voilà pourquoi le récit de la chasse à l'ours, sujet secondaire du poème, en est devenu le principal morceau, celui que nous préférons et qui nous invite quelquefois à relire l'œuvre tout entière. Je donnerais volontiers plusieurs discours de l'ours prolétaire pour la moindre esquisse de paysage pyrénéen, pour les strophes à la neige qui s'ennuie ou la traversée du lac de Gobe.

Henri Heine n'a jamais reçu que deux sortes d'impressions poétiques violentes : des impressions amoureuses, au début, puis à la fin de sa carrière, et des impressions de voyage. *Atta Troll* appartient à ces dernières; les impressions des Pyrénées y sont fixées, comme celles du Harz dans les premiers *Reisebilder*, celles de la mer du Nord dans la *Nordsee*, et celles du retour au pays dans *Deutschland*. Si le poème survit, c'est à la montagne qu'il le doit. Nous avons indiqué les faiblesses de la fable ironique qui le constitue; mais le décor où se joue cette fable vague et terne est si brillant et si réel, qu'il nous enchante. Otez d'*Atta Troll* toute la politique, supprimez les chapitres de l'ours et allégez les satires qui se sont glissées dans les autres chants, vous aurez un délicieux récit que nous fait de ses vacances dans les Pyrénées le plus éveillé, le plus poétique des

touristes. C'est en lisant isolément les pages descriptives du poème que l'on comprend ce mot de la préface : « J'ai écrit ces vers pour mon plaisir ». Après plusieurs années de silence poétique, Henri Heine dut sentir, à la vue des Pyrénées, si sauvages et si naïves encore au seuil de ce pays de France trop encombré de civilisation, des souvenirs lointains et doux s'éveiller dans son âme. C'était la première fois que, depuis son exil, il retrouvait enfin le calme et la candeur d'esprit qu'il semblait avoir laissés sur la terre natale. Comment résister à ces enchantements de l'œil et à ce rafraîchissement du *Gemüth*? Il chanta dans ses petits vers la montagne pittoresque et bienfaisante.

La disposition des chapitres descriptifs est celle même des excursions que l'on fait d'ordinaire autour de Cauterets : le poète nous transporte au Pont d'Espagne, au lac de Gobe et dans quelques-unes des vallées voisines. Il ne s'est pas mis en frais d'invention sur ce point, bien qu'il ait mêlé avec beaucoup d'art, aux descriptions réelles, sa vision de la *Chasse Infernale*. Ce n'est pas dans le plan général qu'il faut chercher les traces de son ingéniosité : artiste consommé, mais peu capable des grands essors, il concentre tout son travail sur le fini du détail. Les chapitres descriptifs d'*Atta Troll* sont tous construits de la même façon. Au début de chacun d'eux, le poète indique, en quelques vers, le temps et le lieu de l'action;

une notation très exacte du décor inaugure chacun des chants. Ce procédé n'est pas nouveau sous sa plume : nous l'avons déjà signalé à propos de l'*Heimkehr* [1], puis de la *Nordsee* [2]. Dans le premier de ces recueils, nous avions observé que la situation morale du poète était toujours notée en concordance avec un état précis du monde extérieur que nous trouvions indiqué par des mots comme : *es ist Nacht*, *Still ist die Nacht*, etc. Peu à peu, ce procédé s'était accusé dans les fresques de la *Mer du Nord*, où certains états de la mer nous semblaient refléter la *Stimmung* du poète. Dans *Atta Troll*, le procédé s'affirme de nouveau; et nous le verrons reparaître encore dans *Deutschland*, où son exagération même semble mieux marquer l'ironie.

Ces débuts descriptifs des chapitres, dans *Atta Troll*, sont de pures merveilles. Il est impossible de rêver une concision plus pittoresque et des tons plus discrets et plus chauds que ceux de ces aquarelles.

Wie verschlafne Bajaderen
Schaun die Berge, stehen fröstelnd
In den weissen Nebelhemden,
Die der Morgenwind bewegt [3].

1. Cf. p. 95.
2. Cf. p. 102.
3. Chapitre XI. — « Comme des bayadères aux yeux lourds de sommeil — Les montagnes regardent; elles sont là frissonnantes — Dans leurs blancs peignoirs de nuages — Que la brise matinale agite. »

Et plus loin :

Aus dem sonn'gen Goldgrund lachen
Violette Bergeshöhen,
Und am Abhang klebt ein Dörfchen,
Wie ein keckes Vogelnest [1].

Puis ce décor de la *Chasse infernale* :

Ist ein Thal gleich einer Gasse,
Geisterhohlweg ist der Name;
Schroffe Felsen ragen schwindlich
Hoch empor zu jeder Seite [2].

Enfin, ce lever de soleil :

Sonnenaufgang. Goldne Pfeile
Schiessen nach den weissen Nebeln,
Die sich röten, wie verwundet,
Und in Glanz und Licht zerrinnen.

Endlich ist der Sieg erfochten,
Und der Tag, der Triumphator
Tritt in strahlend voller Glorie
Auf den Nacken des Gebirgs [3].

Rien n'est mieux fait que ces descriptions éclatantes qui illuminent le début des chapitres, pour rehausser le ton, assez peu lyrique en lui-même,

1. Ch. XIV. — « Les cimes violettes de la montagne — Rient sur le fond d'or du soleil : — Sur la pente, un village se cramponne — Hardiment comme un nid d'oiseau. »

2. Ch. XVII. — « C'est une vallée semblable à une ruelle. — Son nom est : le Ravin des Esprits; — Des deux côtés, à des hauteurs vertigineuses, — S'élancent des rochers abrupts. »

3. Ch. XX. — « Lever du soleil. Des flèches d'or — S'élancent contre les brouillards blancs — Qui se teignent de rouge, comme blessés — Puis s'évanouissent dans la lumière éclatante.

Enfin, la victoire est gagnée; — Le Jour, triomphateur, — Dans toute sa gloire rayonnante, — Paraît, un pied posé sur la nuque de la montagne. »

d'un récit de chasse à l'ours. Rien n'est aussi plus habilement calculé pour nous faire accepter, comme des réflexions naturellement écloses du sujet, les digressions poétiques dont *Atta Troll* est parsemé. A tout prendre, en effet, les morceaux les plus célèbres du poème sont des machines poétiques analogues à celles qu'employait l'antiquité classique : des évocations et des prosopopées. Mais, le fugitif souvenir virgilien qu'évoquent ces figures nous permet de mieux comprendre l'art du poète moderne. Celui-ci, en effet, a toujours soin, lorsqu'il s'élève loin de terre, de nous montrer le chemin qu'a suivi son rêve; plus sa vision peut sembler arbitraire et forcée, plus il est soucieux de la relier à la réalité, et, par conséquent, plus il serre de près le détail vrai de la nature observée. Il n'arrive jamais, chez Henri Heine, qu'une vision ou une prosopopée jaillisse à l'aventure de quelque paysage flou; plus son imagination doit s'envoler loin de terre, plus il assure la base où, tôt ou tard, elle viendra se reposer [1].

On serait tenté de croire que l'élément poétique le plus puissant de notre poème est l'essor de l'imagination qui crée des évocations comme celles de la *Chasse infernale*. A mon sens, pourtant, ici comme dans presque toutes les autres œuvres de Heine, l'élément poétique le plus actif

1. Cf., sur ce point, supra, p. 102 sq.

est l'observation aiguë de la nature. C'est le détail réel et vivant qui anime à nos yeux ce poème peu cohérent; c'est parce que nous y sentons battre le pouls de la montagne, que nous acceptons les digressions fantastiques que le poète se plaît à dérouler devant nos yeux. Sans cette vérité du détail, les bonds de sa fantaisie nous surprendraient et nous lasseraient. Mais, ce sont les Pyrénées réelles que nous avons devant les yeux : ce lac de Gobe aux truites savoureuses, nous avons vogué sur ses eaux calmes, dans « le noir chaudron » des rochers qui l'enveloppent. Nous avons visité ce village cramponné en nid d'aigle au flanc d'une montagne, et nous y avons vu des bambins coiffés de la cape écarlate, jouer à la cérémonie des fiançailles en chantant les chansons anciennes dans un gazouillis qui les déforme [1]. Tous ces détails sont tellement précis devant nos yeux, nous suivons si bien le poète sur les cimes rocheuses, pleines de neige et d'éboulis, trempées de pluie et de tristesse, nous pénétrons si bien avec lui jusque dans la hutte sinistre de la sorcière Uraka, que nous ne sommes guère surpris par l'apparition soudaine, « A minuit, par la pleine lune », de la fameuse *Chasse infernale*.

1. J'ai cherché dans les Pyrénées, parmi les chants authentiques qu'on redit lors des fiançailles, à retrouver le refrain « *Girofflino, Giroffletle* ». Un de mes amis m'a cité ces mots, usités dans la vallée de Massat : *Virofillio-Virofoueillio* (tourne-fille; tourne-feuille (cf. : *Souvent femme varie*, etc.), comme pouvant se rapprocher du refrain cité par Heine, et probablement retouché par lui pour les besoins de son vers.

La *Wilde Jagd* d'*Atta Troll* est célèbre; elle deviendrait, si on l'expurgeait, un morceau d'anthologie. Pourtant, elle n'est pas exempte des défauts ordinaires du poète. Les souvenirs politiques et quelques obscénités gâtent le plaisir qu'elle nous procure. Le pur sentiment poétique n'y éclate que par instants; toutes les deux ou trois strophes, une allusion malicieuse, un *Witz* peu délicat ou une prosaïque platitude viennent détruire la vision dont les contours avaient surgi devant nos yeux. Je sais bien des pages de Henri Heine qui me ravissent plus sobrement et plus sûrement que la *Wilde Jagd*. Cette vision n'aurait peut-être même pas eu tant de succès, si le poète l'avait écrite quinze ans plus tôt ou dix ans plus tard. Mais, au milieu de sa vaine agitation politique et de ses *Zeitgedichte*, elle nous surprend et nous charme comme une oasis de poésie.

Le passage capital de cette *Chasse infernale* est l'apparition des trois beautés : Diane, la fée Abonde et Hérodiade la Juive. Mais il y faut joindre l'explication qu'en donne le chapitre suivant, dans lequel le poète se souvient de sa vision et la commente. Je suis moins frappé, en effet, par la peinture un peu monotone de ces trois femmes que par l'impression symbolique qu'elles produisent sur notre poète. Elles représentent, à ses yeux, trois formes d'art : l'art grec, qu'il admire, mais dont il déplore la froideur; l'art jeune et rêveur tel que les Romanti-

ques avaient cru le retrouver dans le Moyen Age, et tel qu'il l'avait jadis lui-même conçu, dans les années insouciantes de sa jeunesse; enfin, l'art passionné. Il nous montre ce dernier sous la figure d'Hérodiade jouant avec la tête de saint Jean-Baptiste qu'elle aimait et qu'elle a fait décapiter par amour. Rien, en vérité, ne personnifie mieux la conception poétique de Henri Heine que l'image de la belle Juive passionnée qui joue avec une tête sanglante. L'originalité du poète réside, en effet, presque tout entière dans le mélange des préoccupations plastiques avec la passion que le sang n'effraie point. La Muse de Henri Heine est bien cette belle Juive hautaine, cette reine qui chevauche entre des serviteurs noirs, et qui, de ses doigts délicats et soignés, joue en souriant avec l'horrible tête qui saigne; le souci de la beauté, la forme séductrice ont toujours été les signes dont elle a été marquée; mais, dominée par une passion aux violences orientales, elle n'a jamais choisi ses jeux, pourvu qu'ils fussent ardents, pourvu que l'amour, et la haine, et le sang y fussent également confondus :

... Ich liebe dich am meisten!
Mehr als jene Griechengöttin,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb' ich dich, du tote Jüdin! [1]

1. *Atta Troll*, ch. XX. « Car c'est toi que je préfère! — Plus que cette déesse grecque, — Plus que cette fée du Nord, — Je t'aime, ô Juive morte! »

Les éléments dont se compose *Atta Troll* sont, on le voit, de valeur assez inégale. La satire, pour être juste, n'en est pas moins un peu terne et fatigante; la poésie éclatante qui lui sert de repoussoir n'est pas sans taches déplaisantes; seule, la notation du détail communique à ce poème une valeur durable. J'en voudrais dire autant du rythme; mais mon impatience s'y refuse. Henri Heine a écrit *Atta Troll* dans un rythme trochaïque assez fréquent dans son œuvre. Ce rythme apparaît surtout chez lui dans des *Romanzen* ou dans des poèmes comiques tels que *Unterwelt*. Il est donc probable que le choix en a été dicté ici par une double raison : *Atta Troll* est un récit, et surtout, c'est une satire; l'allure cadencée, monotone et assez inaccoutumée pour l'oreille que lui procurent les trochées, devait figurer à merveille les lourdes évolutions de l'ours poétique héros du poème. Les trochées séduisent assez, en effet, dans les chapitres satiriques. Mais, lorsque la poésie reprend ses droits et s'envole vers les plus hauts sommets de l'enthousiasme et de l'évocation lyriques, la sécheresse du rythme devient insupportable. Le poète se trouve entraîné malgré lui par la régularité de la scansion, et place sur des syllabes atones des accents arbitraires, d'autant plus déplaisants pour notre oreille, que le rythme inaccoutumé nous force inconsciemment à scander les vers

Welche köstli*che* Gesellschaft...
Schmackhaft besse*re* Gerichte...
Selig*keit*, und ob ich selber... Ch. xx, *passim*.

Le poète inquiète notre sentiment de l'accentuation et produit parfois involontairement un effet comique; en outre, il perd ici l'avantage que lui assurent ailleurs ses admirables résolutions ïambiques. Les séductions du dessin rythmique n'existent plus pour les lecteurs d'*Atta Troll*. C'est pour eux un véritable soulagement, lorsque, après ces vers martelés et sans grâce métrique, ils rencontrent les charmantes ondulations des ïambes dans le *Wintermärchen Deutschland*[1].

1. Cf. la parodie intitulée : *der Apotheker von Chamounix* que Gottfried Keller écrivit à propos du *Romanzero*. Elle est en trochées; l'effet comique de ce rythme y est indéniable et il rappelle malicieusement celui d'*Atta Troll*. La parodie serait charmante, d'ailleurs, si elle ne jouait parfois avec les tortures physiques du poète et, surtout, si elle n'était pas mortellement longue. Ah! comme on sent bien que le temps a peu de prix, dans les pays où la neige durcit et où les poêles sont confortables!

2. — DEUTSCHLAND (Janvier 1844.)

Henri Heine ne s'est pas mépris sur le sens de son poème *Deutschland*, comme sur le caractère d'*Atta Troll*. Il ne s'est pas dissimulé que c'était là un pur *Zeitgedicht*, une véritable arme de combat. Il ne l'a pas appelé romantique, bien qu'il contienne peut-être plus de fantaisie romantique et çà et là, même, de poésie ardente, que l'aimable ourserie d'*Atta Troll*. Il n'a même pas ignoré qu'il lui serait reproché comme un crime de lèse-patriotisme; il a cru nécessaire d'expliquer une fois de plus, dans sa préface, les principes de son patriotisme personnel, et de chanter avec une copieuse éloquence son idéal d'universelle communion des peuples.

C'est toucher une corde sensible que parler des sentiments patriotiques de Henri Heine. Un Allemand ne croit guère au patriotisme des Juifs, et la critique française peut sembler mal venue à défendre celui de l'auteur de *Deutschland*. La question, pourtant, est moins simple qu'elle ne

paraît aux cerveaux brûlés d'outre-Rhin. Le sens du mot patriotisme a varié avec le temps. A cette heure, après de sanglantes guerres de frontières, ce sentiment a pris chez quelques nations une forme aiguë et probablement transitoire ; il excite les peuples à contretemps, et il les aveugle, parce qu'il a pour base l'orgueil et la haine destructive, et non l'amour qui régénère. Le patriotisme était tout autre il y a cinquante ans. Cet enthousiasme ravisseur et destructeur qui, de nos jours, peut s'emparer de tout un peuple, n'était guère alors partagé que par quelques esprits étroits et par quelques bavards : Henri Heine avait toutes qualités pour s'en abstenir. Avec la plupart des esprits généreux de son temps, il songeait plus au rapprochement qu'à la division des peuples. Sans doute, ces idées prenaient chez lui une teinte internationale que favorisaient ses origines juives et les enseignements du saint-simonisme ; mais le poète ne différait pas essentiellement sur ce point des plus authentiques Germains parmi ses compatriotes modérés. Comme eux, il rêvait une idéale confédération des intelligences et des volontés, tandis que nous ne rêvons plus guère aujourd'hui qu'une collaboration des instincts et des besoins. L'avenir du bien-être universel et de la liberté l'inquiétait plus que l'avenir des institutions allemandes. Il dépassait en cela beaucoup de ses compatriotes qui, jusqu'à ce point, auraient partagé ses vues : c'est que les mysté-

rieux souvenirs de l'hérédité sont nécessaires pour implanter en nous les préjugés sociaux de la nationalité, et que le fils des marchands errants avait été soustrait, par sa naissance même, à de telles influences. Rien ne l'empêchait donc de critiquer en face des étrangers jusqu'aux moindres défauts qu'il croyait relever dans sa patrie : bien des Allemands, sans doute, auraient fait chez eux les mêmes critiques; mais ils les auraient tues en dehors de leurs frontières. La plus grosse faute de Henri Heine dut être, à leurs yeux, de dire trop haut et de trop loin ce que beaucoup disaient de tout près... et tout bas. C'était une question de mesure et non de principe. Henri Heine, hélas! nous le savons de reste, n'a jamais résolu à son avantage les problèmes qui n'exigeaient que du tact et de la mesure.

Ces réserves faites, prenons soin de distinguer du patriotisme l'amour de la patrie : le premier sentiment s'applique aux institutions nationales et aux rapports de peuple à peuple; le second est purement intime. On peut aimer sa patrie sans être nécessairement patriote au sens actuel du mot; en d'autres termes, l'affection qu'on porte à sa patrie, comme à sa mère, n'est pas nécessairement exclusive, non plus qu'hostile à d'autres sentiments d'amour ou d'intérêt. Henri Heine, si peu édifié qu'il fût par l'administration allemande, n'en aimait pas moins sa terre natale avec

une tendresse touchante [1]. Quand il s'écriait : *O Deutschland, meine ferne Liebe!* il n'entendait pas, par ces mots, les institutions d'outre-Rhin, mais le sol, les forêts, les villes, les amis et les parents qu'il avait laissés là-bas. C'est ainsi que s'explique l'apparente contradiction que nous révèle la lecture de *Deutschland* après celle de *In der Fremde* et de quelques autres poésies pénétrées d'un sentiment analogue et comme trempées de *Heimweh.*

Disons-le bien haut, car peu s'en doutent chez nous, Henri Heine n'a jamais goûté qu'à demi ce doux pays de France qui lui donnait des maîtresses et une pension, mais qui était incapable de comprendre son génie. La France, ce pays de la légèreté, si hostile, comme il lui semblait, aux douceurs du *Gemüth* et aux sentiments profonds; la France, si élégante, si amusante, mais si vaine; la France, qu'il flattait et qui souriait d'aise en lui rendant au centuple ses louanges; la France, représentée pour lui par quelques hommes politiques, une dizaine d'écrivains, deux ou trois banquiers internationaux, un grand nombre de jeunes personnes galantes et sa propre femme Mathilde, la France le fatiguait et lui faisait pitié, aux heures de recueillement. Cette France a toujours cru qu'il l'avait adorée, parce qu'il avait détesté l'aigle prussienne : on ne pouvait, en

1. Cf. Appendice, lettres à Thiers.

vérité, mieux justifier ses boutades contre notre fatuité.

En réalité, c'est le pays allemand qu'il a toujours chéri. Il s'est moqué à satiété de la lourdeur et de la patience germaniques, des interminables verres de bière et des pipes sans fin, mais, lorsque, dans son âme, la satire s'assoupissait, il songeait avec mélancolie à la robuste terre des chênes et des tilleuls en fleurs; il aurait volontiers pris pour son compte ce mot d'un voyageur russe cueillant une fleur à l'étranger : « Il me sembla que cette violette ne sentait pas si bon que les nôtres ». On lui a reproché de n'avoir aucun des défauts essentiels du Germain, l'amour du tabac et de la boisson, par exemple, comme si ces défauts étaient seuls capables d'inspirer l'amour sincère de la terre allemande. En réalité, l'éternel moqueur, exilé en France, dans des mœurs et dans une langue étrangères, avait au fond du cœur une petite retraite attendrie où gazouillaient les souvenirs chéris de son adolescence; et, lorsqu'il oubliait la politique pour laisser bruire en lui les impressions sentimentales, son cœur se fondait dans une *Sehnsucht* impuissante :

O Deutschland, meine ferne Liebe,
Gedenk' ich deiner, wein' ich fast!
Das muntre Frankreich scheint mir trübe,
Das leichte Volk wird mir zur Last! [1]

1. *Neue Gedichte. Romanzen, Anno 1839.* « Allemagne, ô toi que j'aime et qui es si loin! — Quand je pense à toi, des

Et plus tard, il laissait échapper les déchirants sanglots intitulés *Nachtgedanken* :

Denk' ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schliessen,
Und meine heissen Thränen fliessen [1].

Il a lui-même pris soin de nous avertir qu'il entendait le patriotisme comme une affection purement sentimentale et nullement politique. Cette distinction, un peu subtile de nos jours, ne faisait pas pour lui le moindre doute, quand il écrivait :

Ich sehnte mich nach dem blauen Rauch,
Der aufsteigt aus deutschen Schornsteinen,
Nach niedersächsischen Nachtigallen,
Nach stillen Buchenhainen.

... Ich wollte weinen, wo ich einst
Geweint die bittersten Thränen —
Ich glaube, Vaterlandsliebe nennt
Man dieses thörichte Sehnen [2].

Les pages où le poète exprime ce tendre essor

larmes me viennent. — La France si gaie me semble morose. — Ce peuple léger me pèse! »

1. *Zeitgedichte*, 24. « S'il m'arrive, la nuit, de penser à l'Allemagne, — C'en est fait du sommeil : — Mes yeux ne se ferment plus — Et des larmes brûlantes coulent sur mes joues. »

2. *Deutschland*, ch. XXIV. — « Je voulais revoir la fumée bleue — Qui monte des cheminées d'Allemagne ; — Je voulais entendre de nouveau des rossignols bas-saxons — Et retrouver les paisibles forêts de hêtres...

Je voulais pleurer là où jadis — J'ai versé mes larmes les plus amères; — Amour de la patrie est, je crois, le nom — Qu'on donne à ces désirs fous ».

de son âme vers le pays natal ne sont pas rares dans son œuvre [1]. Ses ennemis négligent seulement de les lire; et ils ne savent pas distinguer l'amour de la patrie de ce que nous pourrions appeler, au lieu de patriotisme, mot trop large, le « nationalisme », que Henri Heine n'a, en effet, jamais connu.

Ces explications étaient nécessaires pour faire comprendre certaines allusions de la préface de *Deutschland*, et pour nous mettre à l'aise dans l'examen du poème. On sait que cette satire fut écrite à la suite du premier voyage que fit Henri Heine en Allemagne, après treize ans d'exil, en novembre 1843. Il en retrace ici, dans l'ordre inverse, les étapes successives [2]. *Deutschland* appartient donc, lui aussi, au genre des tableaux de voyage qui, nous l'avons vu, domine toute l'œuvre poétique de Henri Heine. Comme *Atta Troll*, c'est un carnet de route servant de prétexte et, pour ainsi dire, de tain à une satire politique et sociale. Comme *Atta Troll*, le poème est divisé en 27 chants assez lâchement unis les uns aux autres par le fil ténu d'un itinéraire. L'idée générale du poème est celle même qui domine toute la politique de Henri Heine : « L'Allemagne n'est pas libre; elle dort sous la botte

1. Cf. Neue Gedichte : *Friederike*, 14; *Katharina*, 9; *In der Fremde*; *Tragödie*; *Romanzen*, 8; *Zeitgedichte*, 10; 24; Nachlese, *Zgd.*, 11, etc.
2. Cf., pour tous ces détails, Elster, II, p. 425 sq.

prussienne, mais un jour, son réveil sera terrible ». Les trois poésies *Michel nach dem März*, *Bei des Nachtwächters Ankunft in Paris*, et *1649-1793-???*[1], résument assez bien l'idée contenue dans *Deutschland*.

La composition du poème présente aussi peu d'unité que celle d'*Atta Troll*. Incapable, à coup sûr, de concevoir comme un ensemble une œuvre de longue haleine, et de résister, chemin faisant, aux sollicitations des bons mots qui lui venaient à l'esprit, Henri Heine n'a guère connu, en vers, d'autre assemblage que celui qui nous suggère l'idée de perles dans un collier. Toutefois, tandis que, dans le *Buch der Lieder*, nous avons été surpris et heureux de découvrir entre les petits lieds ouvragés l'invisible fil de soie qui les tenait assemblés, nous sommes déçus, lorsque, dans une œuvre de pensée et non plus de sentiment, nous trouvons ici le même lien frêle, au lieu des fortes attaches que nous attendions. Les chapitres succèdent aux chapitres sans raison majeure qui en détermine la place. Seulement, à l'intérieur de chacun d'eux, on croit apercevoir un souci d'ordonnance qui, pour être très uniforme, n'en est pas moins volontaire. Il n'est pas un lecteur que n'ait frappé la ressemblance qu'offrent entre eux les débuts de tous les chapitres : les premières strophes reprennent chaque fois la

1. Elster, II, 187; I, 304; II, 201.

suite du récit de voyage interrompu par les réflexions du chapitre précédent :

Während die Kleine... getrillert..., ward
Mein Koffer visitiret. (Ch. II.)

Zu Aachen im alten Dome liegt
Karolus Magnus begraben. (Ch. III.)

Zu Köllen kam ich spät Abends an. (Ch. IV.)

Und als ich an die Rheinbrücke kam. (Ch. V. etc.)

On a signalé cette particularité [1] de composition; on a montré comment la pensée du poète s'élève peu à peu du détail typique, mais terre à terre, jusqu'à la plus haute éloquence. Mais ce procédé n'est pas seulement, comme on l'a dit, « caractéristique » de la manière de Heine : c'est la manière même de Heine, c'est le genre de composition qui domine toute sa poésie lyrique, depuis l'*Intermezzo*. Ce procédé apparaît plus nettement dans *Deutschland*, mais nous l'avons observé et signalé dès longtemps. Au début, c'était pour le poète comme un besoin que de noter les circonstances extérieures qui accompagnaient telle explosion de sentiment; peu à peu, cette notation lui est devenue habituelle et peut-être machinale, et, un jour, il s'est aperçu qu'il en pouvait tirer un nouvel effet comique, par une opposition brusque entre l'indifférente réalité et la poésie indignée ou souriante.

1. Cf. G. Brandes, *Hauptströmungen*, VI, p. 168 et 203.

La satire, dans *Deutschland*, est plutôt éloquente que comique. Certes, les passages plaisants abondent, et quelques-uns sont d'une haute portée; tel le chapitre XII, qui contient le discours aux loups ; mais, plus que dans ses autres poèmes, Henri Heine développe ici quelques-unes de ses idées avec une animation que troublent rarement les éclairs du *Witz*. Il faut sans doute attribuer ce fait à la violence des sentiments qui s'emparèrent de lui, lorsqu'après une si longue absence il foula pour la première fois le sol de sa patrie. Tous les abus, toutes les oppressions dont le souvenir l'avait indigné au fond de sa retraite parisienne lui apparaissaient plus funestes encore, maintenant qu'il les avait constamment sous les yeux. C'est ainsi que l'indignation prit volontiers la place réservée d'ordinaire à la raillerie. Celle-ci, un peu reléguée, se contenta souvent de fusées mesquines qui nous surprennent et nous fâchent. Lorsque, dans un poème uniquement satirique, un bon mot, entre dix, est bas et grossier, il nous déplaît, sans doute, mais l'impression en est vite effacée par un nouvel éclat de rire. Il n'en est pas de même, lorsque, sur la trame d'un récit ou d'un développement sérieux et passionné, sont brodés, çà et là, de médiocres et grossiers ornements; isolés, ils nous frappent davantage et plus péniblement. Ainsi, l'apostrophe au Rhin (ch. VI), d'une allure ironique, mais si juste en son amertume, se termine

par une basse allusion à Alfred de Musset : or les deux vers qui l'expriment sont tellement vides et inutiles que le poète n'a pas osé les maintenir dans sa traduction française.

On trouverait ici cent exemples de bons mots médiocres ou bas qui détonnent d'autant plus que le poème est d'une allure plus soutenue. On sent que la colère et la rancune (Heine est profondément rancunier, rancunier comme un Oriental, rancunier comme Jéhovah) ont emporté la plume du poète et lui ont fait négliger toute délicatesse de choix. On sent aussi qu'il s'est fatigué et que sa pensée, peu habituée à se soutenir sur le même ton durant 27 chapitres, s'est affaissée et embourbée vers la fin. De fait, je ne crois pas qu'une autre de ses œuvres m'ait jamais produit une aussi brutale déception que la fin de *Deutschland*. Les passages dans lesquels s'étalent les potins de Hambourg sont déjà fatigants et vides ; mais c'est presque de la colère qu'on éprouve en parcourant pour la première fois les chapitres éclaboussés d'inutile ordure, dans lesquels paraît la déesse Hammonia. Comment Henri Heine a-t-il osé mettre ses allusions scatologiques sous la protection de notre Molière [1] ? Comment n'a-t-il pas compris qu'un objet vulgaire ne peut être comique que s'il est en situation ? La seringue de M. Purgon ne vaut peut-être

1. Cf. préface de *Deutschland*.

pas, comme accessoire de comédie, la cassette d'Harpagon ou le double habit de La Flèche; mais cet attribut ordinaire des Purgon ne nous amuse pas tant par lui-même, par l'inattendu de son apparition, que par la satire qu'il provoque. Que dire, au contraire, lorsque Henri Heine nous décrit la chaise percée de Charlemagne! L'ordure est ici aussi déplacée que répugnante : elle n'ajoute pas un grain de comique à l'idée du poète, qu'elle traîne sans profit sur de sales objets. Toute cette fin du poème nous rappelle malheureusement quel vulgaire entourage accaparait Henri Heine vers cette époque. Sans hésitation, avec une sorte de satisfaction sénile, celui-ci termine celle de ses œuvres qui eût pu être la plus pleine et la plus éloquente, par une description du taudis d'une fille dans les bas quartiers d'Altona, et par un calembour sur le mot trône. Ah! comme Mathilde devait rire, lorsque son mari lui racontait pareils bons mots!

Malgré les taches énormes qui en gâtent l'impression, le poème *Deutschland* est une des œuvres capitales de Henri Heine. C'est là que nous trouvons les pages les plus inspirées, les plus modernes et les plus éloquentes qu'il ait écrites. Les hymnes de la *Nordsee* sont plus grandioses, l'*Heimkehr*, l'*Intermezzo* et les ballades sont plus parfaits; mais quelle richesse d'inspiration, quelle force, sous les airs dégagés qu'affecte dans le *Conte d'hiver*, le rythme chantant des ïambes!

Dans *Atta Troll*, la poésie était surtout descriptive; elle est double ici : elle éclate dans la peinture des détails et dans le développement des idées. Elle est tantôt intime et familière, tantôt puissante et lyrique.

Au début de chaque chapitre, nous trouvons un croquis de route. Jamais la sûreté du crayon de Heine ne s'est plus fortement révélée. Il faut avoir refait ville à ville le pèlerinage du poète pour savourer pleinement sa puissance de vision et de rendu; on croit, dans ses vers, voir surgir l'Allemagne du Nord. La petite vie calme qu'elle mène à côté des usines fumantes et trouées de feux rouges, la paix de ses bois de hêtres se mirant dans les lacs bleus, ses horizons doux, la fine atmosphère un peu ouatée de brume qui plane sur ses matins d'automne, ah! comme tous ces aspects revivent ici dans l'admirable concision des strophes! Ce n'est pas l'Allemagne que connaissent nos rapides touristes, ceux qui vont d'une traite de Cologne à Berlin, entre des rangées de forges alternant avec des sapinières. C'est celle qu'on découvre quand, par exemple, on se risque à pied, le sac au dos, à travers la lande de Westphalie et le ravissant pays d'Eutin.

Voici un matin gris, près de Cologne :

Ein Spätherbstmorgen, feucht uud grau;
Im Schlamme keuchte der Wagen;
Doch, trotz des schlechten Wetters und Wegs,
Durchströmte mich süsses Behagen.

Das ist ja meine Heimatluft!
Die glühende Wange empfand es!
Und dieser Landstrassenkot, er ist
Der Dreck meines Vaterlandes!

Die Pferde wedelten mit dem Schwanz
So traulich wie alte Bekannte,
Und ihre Mistküchlein dünkten mich schön,
Wie die Äpfel der Atalante [1].

Puis, un croquis westphalien;

Dicht hinter Hagen ward es Nacht,
Und ich fühlte in den Gedärmen
Ein seltsames Frösteln. Ich konnte mich erst
Zu Unna im Wirtshaus erwärmen.

Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
Die schenkte mir freundlich den Punsch ein;
Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
Die Augen sanft wie Mondschein [2].

Puis encore cette impression de pluie glaciale :

Ein feiner Regen prickelt herab,
Eiskalt wie Nähnadelspitzen.

1. Ch. VII. « Un matin de fin d'automne, humide et gris; — Dans la boue gémissait la voiture; — Mais en dépit du mauvais temps et du mauvais chemin, — Je me sentais pénétré d'un bien-être.

C'est bien l'air de chez moi! — Ma joue en feu l'a reconnu! — Et cette boue de la grande route — C'est bien la boue de ma patrie!

Les chevaux remuaient la queue — Affectueusement, comme de vieilles connaissances — Et leurs crottins me semblaient aussi jolis — Que les pommes d'Atalante. »

2. Ch. X. « Au sortir de Hagen. la nuit tomba — Et je sentis dans les entrailles — Un froid étrange; c'est seulement — A Unna, dans une auberge, que je pus me réchauffer.

Je trouvai là une jolie fille — Qui me versa gentiment le punsch; — Des cheveux bouclés de soie jaune, — Les yeux doux comme un clair de lune. »

Die Pferde bewegen traurig den Schwanz,
Sie waten im Kot und schwitzen.

Der Postillon stösst in sein Horn [1]...

C'est dans l'Allemagne du Nord qu'a fleuri, au XVIII[e] siècle, l'art longuement choyé de la description ; la route est longue et séduisante, de Brockes à J.-H. Voss. Mais il faudrait comparer les croquis de Henri Heine aux charmantes idylles du poète classique de cette région, l'auteur de *Luise* et du *Siebzigster Geburtstag*, pour saisir les progrès qu'a réalisés en Allemagne, en moins d'un demi-siècle, cet art descriptif qui semblait parvenu avec lui à sa plus parfaite expression. C'est que la méthode a changé. Entre les descriptifs allemands de la fin du XVIII[e] siècle, et Henri Heine, il existe la même différence qu'entre Rembrandt et l'ami de Brockes, Denner, le peintre minutieux et léché. Comme ce dernier, Voss ne s'est élevé à une véritable maîtrise qu'à force de réduire la dimension des toiles où il superposait les tons en petites touches menues. Heine, au contraire, a délibérément rompu avec la tradition miniaturiste et l'accumulation des détails : il a su sinon mieux voir, du moins voir plus vrai que ses devanciers. Dans une description, il n'a noté que les traits saillants et suggestifs, et il a négligé les autres.

1. Ch. XV. « Une pluie fine tombe en petites gouttelettes — Glaciales, qui vous percent comme autant d'aiguilles ; — Les chevaux remuent la queue tristement ; — Ils pataugent dans la boue et suent.

Le postillon souffle dans son cor... »

Il a su placer ses toiles dans un éclairage magique, faire chatoyer en pleine lumière quelques blancs et quelques taches d'or, et noyer tout le reste dans une pénombre éloquente où nous devinons l'achèvement des lignes. Le parallèle qu'on a fait entre lui et Rembrandt [1] est moins prétentieux et plus juste qu'il ne semble au premier abord.

Toutefois, les croquis intimes que nous offre *Deutschland* ne sont rien moins que l'objet du poème : ce sont des fleurettes que le chevalier errant de la Liberté a malicieusement piquées sur son casque. La beauté du *Wintermärchen* réside avant tout dans quelques pages d'un lyrisme éloquent qui jaillissent sans effort de la banalité monotone du voyage. Le premier chapitre, par exemple, est un chef-d'œuvre. A peine arrivé en Allemagne, le poète entend une petite harpiste chanter un lied sentimental ; il reprend alors pour son compte l'idée qu'elle exprime. Il a bien cruellement souffert, ici-bas, d'amour méconnu et de déceptions, et pourtant, il n'a jamais parlé de la compensation que pouvait lui réserver l'au-delà; peu à peu, il s'anime et s'indigne de cette vaine consolation qu'on offre sans cesse aux misères de ceux qui souffrent; et, dans une langue inspirée, il décrit les joies terrestres qu'il rêverait d'offrir aux hommes dans l'idéale cité qu'il a construite d'après Saint-Simon :

1. Cf. Brandes, *Hauptströmungen*, t. VI.

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier, auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf Erden glücklich sein,
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch
Was fleissige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.

Ja! Zuckererbsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen [1].

Nous ne saurions analyser un à un tous les chapitres où se révèle à nous, dans un magnifique essor, le poète régénéré « comme le géant qui a repris contact avec la terre natale [2] »; nous sommes contraints de nous borner à les parcourir rapidement.

Après l'introduction, voici le chapitre de la

1. « Amis, je veux vous chanter — Une chanson nouvelle, une chanson meilleure! — Nous voulons ici-bas, déjà, — Etablir le royaume des cieux.

Nous voulons être heureux sur la terre; — Nous ne voulons plus avoir faim; — Le ventre paresseux ne doit plus dévorer — Ce que des mains laborieuses ont amassé.

Il croît ici-bas assez de pain — Pour tous les hommes. — Il croît aussi des roses et des myrtes; la beauté, le plaisir ne manquent pas, — Non plus que les petits pois sucrés.

Oui! des petits pois sucrés pour chacun de nous, — Dès que les cosses éclateront! — Le ciel, nous le laisserons — Aux anges et aux moineaux. » Ch. I.

2. Ch. I.

Der Riese hat wieder die Mutter berührt,
Und es wuchsen ihm neu die Kräfte.

douane. On ouvre la malle du poète : visitez, dit-il aux douaniers ; cherchez bien les dentelles, les bijoux, les livres interdits !

Ihr Thoren, die ihr im Koffer sucht!
Hier werdet ihr nichts entdecken!
Die Konterbande, die mit mir reist,
Die hab' ich im Kopfe stecken.

Hier hab' ich Spitzen, die feiner sind
Als die von Brüssel und Mecheln,
Und pack' ich einst meine Spitzen aus,
Sie werden euch sticheln und hecheln.

Im Kopfe trage ich Bijouterien,
Der Zukunft Krondiamanten,
Die Tempelkleinodien des neuen Gotts,
Des grossen Unbekannten.

Und viele Bücher trag' ich im Kopf [1]!...

Comme s'il rougissait du mouvement d'éloquence qui vient de le soulever, le poète retombe bien vite à terre par quelques plaisanteries sur le Zollverein.

La première apparition des soldats prussiens, l'aspect de Cologne avec ses clochers profilés en traits d'encre sur l'horizon, le Rhin lumineux et

1. Ch. II. « Pauvres fous, qui cherchez dans ma malle! — Allez! vous n'y trouverez rien! — La contrebande que j'introduis — C'est dans ma tête que je la porte.

J'ai là des dentelles plus précieuses — Que le point de Bruxelles et de Malines; — Ah! si je viens à les déballer, ces dentelles (*Spitzen*, jeu de mots intraduisible). — Elles vous piqueront.

C'est dans ma tête que j'ai des bijoux : — Les futurs diamants de la couronne, — Les vases précieux qui orneront le temple du dieu nouveau — Du grand inconnu!

C'est dans ma tête aussi que je porte des livres... »

gai, inspirent au voyageur une série de réflexions où se retrouvent ses haines anciennes contre la Prusse et contre le cléricalisme catholique. Puis, sans transition, il commence sur un ton ironique et badin à développer la pensée la plus belle, peut-être, et la plus grandiose qui paraisse dans son poème. C'est une hallucination persistante qui l'obsède : à ses côtés, quand il écrit, il croit apercevoir un homme, entre les mains duquel il voit une hache étinceler :

Er schien von untersetzter Natur,
Die Augen wie zwei Sterne;
Er störte mich im Schreiben nie,
Blieb ruhig stehn in der Ferne [1].

Lorsqu'il marche, cet homme le suit, et il s'arrête également avec lui; enfin, lorsque lassé de la présence de ce licteur silencieux, il lui adresse la parole, celui-ci répond :

...Wisse; was du ersonnen im Geist,
Das führ' ich aus, das thu' ich.

Und gehn auch Jahre drüber hin,
Ich raste nicht, bis ich verwandle
In Wirklichkeit, was du gedacht :
Du denkst, und ich, ich handle.

Du bist der Richter, der Büttel bin ich,
Und mit dem Gehorsam des Knechtes,
Vollstreck' ich das Urteil, das du gefällt,
Und sei es ein ungerechtes...

1. Ch. VI. « Il paraissait trapu : — Ses yeux semblaient deux étoiles; — Jamais il ne troublait mon travail; — Il restait paisiblement debout à quelque distance. »

Ich bin dein Liktor und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir : — ich bin
Die That von deinem Gedanken [1].

N'est-ce pas là une des plus belles visions qu'ait jamais eues un poète de combat? Se dire, ne fût-ce qu'un instant, que la moindre de ses malédictions comme le plus grave de ses jugements seront entendus et exécutés par le silencieux licteur, quelle jouissance pour un convaincu, quel sentiment d'effroi pour un timide ou pour un réfléchi! Cette idée nous fait frissonner, nous autres hommes prudents, que des scrupules tourmentent, et sur qui pèse la conscience de la responsabilité sociale : elle exalte au contraire notre poète en lui donnant une preuve de son infinie puissance. Nous hésitons devant la réalisation de notre rêve; mais lui, il sent, au contact d'un tel espoir, ses forces redoubler. Il va tout droit où sa passion le mène, sans ménagements, sans regrets, sans pitié, tandis que nos pauvres âmes pusillanimes, non seulement reculent devant

1. Ch. VI. « Sache-le bien : ce que ton esprit a conçu — Je l'exécute.

Même si des années s'écoulent — Je n'ai pas de repos, que je n'aie changé — En réalité tes conceptions : — Tu penses, moi j'agis.

C'est toi le juge, je suis le bourreau; — Avec l'obéissance d'un valet — J'exécute le jugement que tu prononces, — Même s'il est injuste.

Je suis ton licteur, et je marche — Toujours derrière toi — Avec la hache prête à frapper; je suis — L'acte de ta pensée. »

l'action, mais encore craignent jusqu'au reflet de leur pensée sur la réalité. Qui du poète ou de nous à raison? Devons-nous trembler ou pousser un cri d'allégresse, si nous apercevons jamais à notre côté le licteur rouge qui nous dira :

Ich bin die That von deinem Gedanken!...

A mesure que le poète pénètre plus avant en Allemagne, il semble que sa colère redouble, parce qu'il s'y mêle un sentiment de déception. Treize ans plus tôt, il était passé par la jolie ville de Mülheim, le cœur débordant d'espoir et de généreux projets. Mais, depuis ce jour, il a pris contact avec la décevante réalité : ses rêves les plus enthousiastes se sont vite dissipés, la vie a brisé les ailes de sa foi; il n'a pas cessé de lutter ni de croire, mais il a cessé d'espérer. La France, dont il saluait alors le réveil, est retombée maintenant au demi-sommeil monarchique :

Und die Freiheit hat sich den Fuss verrenkt,
Kann nicht mehr springen und stürmen;
Die Trikolore in Paris
Schaut traurig herab von den Türmen. [1]

En vain son licteur rouge assommera la superstition et brisera les tombes des vieux rois, la Liberté ne se délivrera jamais des parasites dont les efforts réunis empêchent son avènement.

1. Ch. VIII. « Et la liberté s'est cassé la jambe ; — Elle ne peut plus ni courir ni monter à l'assaut; — A Paris, le drapeau tricolore — Pend tristement du haut des tours. »

Pas une idée pratique, sinon celle de la révolution, ne se dégage de ces chapitres tour à tour soulevés d'indignation ou pénétrés d'ironie. Heine semble se complaire dans la triste conscience de ses efforts perdus. Il fait une délicieuse parodie du discours que tiennent les politiciens, lorsqu'ils croient bon de hurler avec les loups [1]; il jette un regard de commisération sur l'image « de son pauvre cousin [2] » de Judée, crucifié au bord du chemin pour avoir voulu, lui aussi, sauver les hommes. Peu à peu, au milieu de ses idées maussades, surgissent des souvenirs d'enfance : de vieilles légendes que lui contait sa nourrice lui reviennent en mémoire, avec un refrain que scandent le pas des chevaux et le grincement de la voiture :

Sonne, du klagende Flamme [3]...

Et voici qu'il pénètre en rève dans le Kyffhäuser où le vieil empereur Barberousse veille au milieu de ses guerriers. Certes, le poète n'aime guère les restes du Moyen Age, et il serait assez disposé à les détruire violemment. Pourtant, sa haine contre le régime prussien est telle qu'il accepterait, en désespoir de cause, la main ferme qui l'en délivrerait.

1. Ch. XII.
2. Ch. XIII.
3. Ch. XVI à XVII. Cf. Brandes, vol. cité, p. 203 sq. Le critique danois analyse avec une sûreté charmante l'association des idées dans ce chapitre.

On le voit, aucun lien logique n'ordonne ses pensées; il chante au gré de ses impressions et de ses souvenirs; son poème est, jusqu'ici, un livre de dépit et d'éloquente menace. Mais nous voyons le poète se rapprocher de Hambourg; nous savons qu'il y retrouvera sa mère, et nous espérons que sa mauvaise humeur va se fondre dans la paix du foyer natal. Ah! comme je voudrais voir le poète finir avec ce chapitre tant attendu, qui nous peint sa visite à sa mère! Ce tableau intime, d'une rapidité et d'une concision si puissantes, avec ses oppositions du bien-être matériel et des restrictions morales, couronnerait dignement ce poétique retour dans la patrie. Ce chapitre est certes un des plus beaux du poème; il y règne une atmosphère de paix que les éclairs intermittents de l'ironie rendent plus douce encore. Jamais Henri Heine n'a montré plus fortement la sûreté du refuge qu'on trouve auprès d'une mère. Après toutes les tempêtes qu'il avait essuyées, après tous ses déboires et toutes ses tristesses, après tant d'amis perdus, et de trahisons subies, il retrouvait au paisible foyer maternel l'amour et la consolation :

Und als ich zu meiner Frau Mutter kam,
Erschrack sie fast vor Freude;
Sie rief : « Mein liebes Kind! » und schlug
Zusammen die Hände beide.

« Mein liebes Kind, wohl dreizehn Jahr
Verflossen unterdessen!
Du wirst gewiss sehr hungrig sein.
Sag an, was willst du essen?...

Und als ich ass mit grossem App'tit,
Die Mutter ward glücklich und munter,
Sie frug wohl dies, sie frug wohl das,
Verfängliche Fragen mitunter [1]...

Aux questions délicates de la brave femme, le poète ne peut faire que des réponses évasives :

« Mein liebes Kind, und wirst du auch
Recht sorgsam gepflegt in der Fremde?
Versteht deine Frau die Haushaltung,
Und flickt sie dir Strümpfe und Hemde? »

« Der Fisch ist gut, lieb Mütterlein,
Doch muss man ihn schweigend verzehren;
Man kriegt so leicht eine Grät' in den Hals,
Du darfst mich jetzt nicht stören... »

« Mein liebes Kind, in welchem Land
Lässt sich am besten leben?
Hier oder in Frankreich? und welchem Volk
Wirst du den Vorzug geben?

« Die deutsche Gans, lieb Mütterlein,
Ist gut, jedoch die Franzosen,
Sie stopfen die Gänse besser als wir,
Auch haben sie bessere Saucen [2] .»

1. Ch. xx. « Et lorsque j'arrivai chez ma mère — Sa joie fut presque de l'effroi; — Elle s'écria : « Mon enfant chéri! » En croisant les mains.

« Mon enfant chéri, il y a bien treize ans — Passés que tu es parti! — Tu as sûrement grand'faim — Dis-un peu : que veux-tu manger?... »

Quand elle me vit manger de grand appétit — Ma mère, heureuse et gaie, — Me posa mille questions, sur ceci, sur cela. — Quelques-unes, dans le nombre, étaient bien délicates... »

2. « Mon enfant chéri, dis-moi, es-tu — Bien soigné, à l'étranger? — Ta femme sait-elle tenir la maison — Et repriser tes chemises et tes bas?

Le poisson est exquis, chère petite mère; — Mais il faut le manger en silence; — On attrape si vite une arête dans le gosier! — Ne me trouble pas pour l'instant.

Mon enfant chéri, dans quel pays — Vit-on le plus douce-

Les restrictions que l'ironie du poète sait marquer si délicatement résument bien les tristesses et les joies de ses treize ans d'exil; elles résument aussi avec sobriété le jugement qu'il a porté sur nous. Il ne pouvait plus finement résumer ses idées sur la France comparée à l'Allemagne : ici la profondeur de conception et l'originalité forte; là, la grâce et l'habileté dans la mise en œuvre.

Une dernière question sur la politique termine le chapitre : le poète y répond par une image :

Die Apfelsinen, lieb Mütterlein,
Sind gut, und mit wahrem Vergnügen
Verschlucke ich den süssen Saft
Und ich lasse die Schalen liegen [1].

Pourquoi, hélas! n'a-t-il pas lui-même, ne fût-ce qu'une seule fois, pratiqué cette sage maxime? Pourquoi n'a-t-il pas compris que ses plaisanteries sur Hammonia ne pouvaient que détruire l'impression délicate et charmante laissée par sa visite à sa mère? Pourquoi n'a-t-il pas posé la

ment? — Ici, ou en France? auquel des deux peuples — Donnes-tu la préférence?

Petite mère chérie, en Allemagne, les oies — Sont excellentes; mais les Français — Savent garnir une oie bien mieux que nous; — Et puis, leurs sauces valent mieux que les nôtres. »

1. « Les oranges, petite mère chérie, — Sont excellentes et c'est avec grand plaisir — Que j'en avale la pulpe sucrée; — Mais j'en jette l'écorce. »

plume après cet aveu de philosophie éclectique, et jeté bien loin l'amère écorce de l'orange qu'il avait pressée! Est-ce donc une vision nouvelle qui l'a repris? Ou bien a-t-il cru vraiment, au risque de choquer les délicats, qu'il allait fournir une besogne utile à son dangereux licteur rouge?

LIVRE III

L'AGONIE DU POÈTE

« Im Christentume kommt der Mensch zum Selbstbewusstseiu des Geistes durch den Schmerz — Krankheit vergeistigt, selbst die Thiere. »

H. H., *Gedanken*, VII, p. 404.

I

ROMANZERO

« A une époque où la politique est maîtresse, on voit rarement éclore un pur chef-d'œuvre. Le poète, en pareil temps, ressemble à un marin qui, du large, sur la mer démontée, aperçoit tout là-bas, au sommet d'une falaise, un monastère; des nonnes vêtues de blanc sont là : elles chantent, mais la tempête couvre leur voix[1]. » C'est, sans doute, durant la triste période de ses luttes politiques, que Henri Heine a écrit ces mots qui

1. H. H., *Gedanken und Einfälle*, t. VII, p. 419.

peignent si bien l'attitude anxieuse de sa muse durant près de vingt années. De 1828 à 1848, il semble, en effet, qu'il n'ait entendu que de loin, et à la faveur de rares accalmies, les chants berceurs de la poésie. Les vers qu'il a composés durant ce long intervalle de temps, durant sa vie active, pourrait-on dire, ont presque tous le caractère de *Zeitgedichte*, de poésies de circonstance et de combat. Si nous y trouvons çà et là des pages désintéressées, c'est qu'il les a écrites en quelque sorte malgré lui, lorsque l'obsession des blanches nonnes priant sur la falaise devenait trop forte, et lui faisait oublier pour un instant le mugissement de la tempête et le craquement de son vaisseau. Malheureusement, ces années de lutte, en troublant son inspiration poétique, ne lui avaient pas fourni de compensations : vingt ans de sacrifices et d'incessantes escarmouches n'avaient pu ni faire triompher ses idées, ni affermir son autorité. Son rêve politique de liberté souveraine guidée et contenue par la raison éclairée, essuyait à chaque révolution un nouvel échec : il s'apercevait de plus en plus que l'adresse à exciter des passions vulgaires était, dans les mains d'un prêcheur de révolution, une arme plus sûre que le talent de développer des passions nobles. Son rêve social de paradis sur terre s'était vite évanoui en fumée : bien loin de voir le sort des humbles s'améliorer, il voyait ceux-ci chaque jour plus écrasés par les puissances qu'il haïssait

le plus au monde, la force militaire et l'argent. Durant vingt-cinq ans, il avait donné le meilleur de sa vie et de son génie pour une généreuse idée d'universel bonheur dans une universelle confraternité, et voilà qu'à l'heure où il pouvait compter récolter le grain semé, toute sa moisson était balayée par la tempête. Le sentiment des nationalités s'était d'autant plus affermi qu'il l'avait maudit davantage; et le capital, auquel il avait rêvé de voir participer la foule des pauvres, tendait de plus en plus à se concentrer dans quelques mains qui devenaient maîtresses de nos destinées politiques comme elles l'étaient de notre commerce. En outre, par son excès de franchise, son ignorance des ménagements et son impitoyable esprit, il avait soulevé contre lui une véritable horde d'ennemis acharnés. De tous les camps politiques on tirait sur lui, et les plus braves, parmi ses anciens alliés, n'osaient plus même lever leurs boucliers pour le défendre. Son courage ne l'abandonnait pas, mais ses forces diminuaient, et l'enthousiasme qui avait jusqu'alors guidé et soutenu sa vie, peu à peu se dégonflait, pour faire place à des sentiments d'amertume impuissante et désespérée.

Telle était la situation morale du poète quand il reçut le coup terrible qui l'acheva. C'est dans sa famille qu'il comptait ses ennemis les plus implacables; c'est d'un proche parent, d'un cousin, auquel il avait donné jadis les preuves d'un

précieux dévouement, que lui vint l'attaque décisive[1].

La querelle d'héritage qu'il eut avec Charles Heine bouleversa son organisme déjà fatigué, et détermina, à la suite d'une première attaque de paralysie, un état de santé si précaire qu'on eut des craintes sérieuses pour sa vie. Il se releva néanmoins à moitié, et put encore assister debout à la révolution de février. Mais, dès le mois de mai 1848, il fut définitivement cloué sur le

1. L'histoire de cette triste affaire d'héritage se trouve tout au long dans Strodtmann, II, 321 sq. Je n'y saurais apporter aucune lumière nouvelle. On sait que l'oncle du poète, le très riche banquier Salomon Heine, était mort le 23 décembre 1844, après avoir promis verbalement à son neveu de lui assurer, sa vie durant, la rente de 4 800 francs qu'il lui faisait depuis longtemps : en cas de décès de Henri Heine, la moitié de la pension était reversible sur sa veuve. En l'absence de document écrit confirmant juridiquement ce legs verbal, le fils et principal héritier de Salomon Heine, Charles Heine, refusa de l'exécuter. Le désespoir et la colère du poète furent tels qu'il eut une attaque de paralysie dont il ne se releva jamais complètement. Il employa tous les moyens pour agir sur son impitoyable cousin que, dit-on, des influences féminines avaient excité contre lui; il supplia, il menaça — supplications peu dignes, quand on est homme; — menaces peu nobles, quand on est journaliste, roi dans la presse. Un accord se fit au bout de deux ans et demi. Plus tard même, Charles Heine doubla presque la pension.

Nous ne connaissons dans cette affaire que la plaidoirie du poète; nous ignorons les motifs invoqués par ses adversaires. Les biographes, en flétrissant leur conduite, les condamnent, ce me semble, un peu à la légère. N'oublions pas que le pardon des injures et la magnanimité du plus fort nous ont été enseignés par le christianisme et que ces durs parents n'étaient pas chrétiens. — Quelle ironie du sort a fait de la veuve de Charles Heine, Mme Furtado-Heine, une des millionnaires les plus généreuses de notre pays !

lit de douleur, la « *Matrazengruft* [1] », qu'il ne devait plus quitter jusqu'à sa mort. Atteint, à ce qu'il semble, d'ataxie locomotrice avec vision conservée [2], il subit durant huit années le plus épouvantable martyre. La paralysie partielle ne portait que sur les organes moteurs et sur les organes du goût; mais la capacité de sentir était intacte. Les tortures qu'il a endurées durant cette interminable agonie n'ont presque plus rien d'humain. Le développement anormal de son système nerveux a, sans doute, contribué à aiguiser encore ses souffrances; en tout cas, les douleurs fulgurantes qui ont pour siège la moelle épinière sont si atroces qu'on s'émerveille de la force de résistance du corps humain qui a pu les supporter durant plusieurs années [3]. Le courage que déploya Heine durant cette affreuse agonie a soulevé l'admiration de tous ceux qui l'ont approché : l'homme qui, jadis, n'écrivait pas une lettre sans se plaindre de quelque mal d'yeux ou de

1. Tombe de matelas.

2. La paralysie de ses paupières était, en effet, antérieure à cette dernière maladie; en tout cas, le nerf optique n'était pas oblitéré, puisque le poète pouvait distinguer les objets en soulevant du doigt sa paupière sans vie. Les ataxies accompagnées de paralysie du nerf optique sont, paraît-il, indolores.

3. On trouvera dans Strodtmann, II, 356 sq., des détails sur la maladie du poète. Ces détails n'ont rien de scientifique, mais ils sont frappants; il semble toutefois que le biographe n'ait pas su en faire ressortir l'impression de souffrance épouvantable que reçoivent, à cette lecture, tous ceux qui connaissent les douleurs de la moelle.

quelque mal de tête, mettait maintenant sa coquetterie à dissimuler, à force d'enjouement, la douleur qui le rongeait nuit et jour. Devenu un centre de pèlerinage, entouré d'ailleurs de curieux plutôt que d'amis, le malheureux se drapa dans sa robe de paralytique, avec cette grâce innée du geste qu'ont certains Juifs. L'Apollon un peu gras que Théophile Gautier avait aperçu en lui quinze ans auparavant était devenu une maigre image de Christ en croix, avec d'admirables mains d'ivoire transparent, un beau front enthousiaste encadré de boucles longues, des lèvres pâlies, où la paralysie avait comme figé le pli ordinaire du sarcasme, et un nez aux lignes fines, amincies et accusées par la douleur et l'amaigrissement. A mesure que le mal étreignait davantage son corps, il semblait le spiritualiser en effaçant peu à peu les traces de ce qui, jadis, en avait fait la beauté mortelle. Tous ceux qui l'ont vu alors rapportent que rien n'était plus beau, non pas d'une beauté plastique, mais d'une beauté intellectuelle et morale, si l'on peut dire, que ce mourant paralysé, affaissé sur lui-même, la tête penchée et les paupières closes, ne paraissant plus tenir à la terre, mais devenu, en quelque sorte, tout esprit et toute souffrance.

*
* *

L'année 1848 marque, ainsi qu'on le voit, le début d'une période nouvelle dans la vie du poète.

Cette période s'étend du mois de mai 1848 au 17 février 1856 [1]. Durant ces huit années, le poète ne quitta plus sa chambre. Étendu sur une pile de matelas, porté et soigné comme un enfant, il n'existait plus, ce semble, qu'à force de volonté de vivre. Mais sa pensée, du moins, ne fut pas emprisonnée dans les liens de fer qui cerclaient son corps. Jamais peut-être le poète n'a mené une vie intellectuelle plus intense. Recevoir des visites, écouter la lecture d'ouvrages historiques ou de la Bible, composer des lettres, ou des vers, les dicter, les relire et les refaire, traduire en français quelques-unes de ses œuvres, revoir les traductions que lui apportaient ses collaborateurs, corriger les épreuves de ses œuvres allemandes et françaises, enfin, songer, telles furent les occupations quotidiennes de ce martyr. Toutefois, la douleur ne lui permettait pas toujours de se livrer à un travail comme la dictée; en outre, il n'obtenait quelques heures de sommeil que grâce à de fortes doses de narcotiques, et, quand il souffrait, le moindre bruit, fût-ce la parole d'une personne amie, le torturait; il lui fallait donc, à maintes reprises, passer de longues heures solitaires, à écouter les progrès lents de son mal et à contempler les scènes grandioses ou bizarres qu'en-

1. Heine mourut, avenue Matignon, n° 3, au Rond-Point des Champs-Élysées. Si l'état des lieux ne s'est pas trop modifié, cette maison mérite bien une plaque, à défaut de cette statue qu'on ne peut dresser nulle part.

fantait son imagination. Telle fut sa vie quotidienne, durant cette agonie de huit ans auprès de laquelle, disait-il un jour, les tortures de l'Inquisition n'étaient que des jeux d'enfants. On conçoit aisément que les œuvres écloses durant cette période aient un cachet particulier qui les distingue des œuvres précédentes. Nous en trouverons les signes dans le *Romanzero* et dans les dernières poésies.

*
* *

L'adolescence mûrie de Henri Heine s'était exprimée dans le *Buch der Lieder*; ses années de luttes avaient produit les *Neue Gedichte* : son agonie distilla, vers à vers, les ballades du *Romanzero*, et quelques poésies d'amour impuissant. Le *Romanzero* parut en 1851, dans une couverture ornée de dessins délicats; il eut un succès prodigieux. Il contient des ballades (*Historien* et *Hebräische Melodien*), des satires politiques et des poésies intimes réparties dans les recueils : *Lamentationen* et *Lazarus*. Pour l'instant, nous ne voulons considérer que les ballades (ou romances, comme dit Heine). Ce sont elles, en effet, qui donnent au recueil son caractère nouveau. De plus, si nous y joignons deux ou trois pièces un peu postérieures, comme *das Sklavenschiff*, *der Philanthrop*, *Jammerthal* et le fragment *Bimini*, nous aurons sous les yeux l'ensemble de ce que

Henri Heine a produit dans le genre de la ballade. Le *Romanzero*, qu'il a nommé « le troisième pilier de sa gloire lyrique[1] », a en effet servi à asseoir définitivement la réputation qu'il avait conquise dans l'un des genres poétiques où l'Allemagne excelle; il a complété et fortifié l'impression qu'avaient successivement produite les *Romanzen* du *Buch der Lieder* et des *Neue Gedichte*. C'est comme la clef de voûte de ce monument poétique dont nous pouvons étudier maintenant la courbure et les lignes.

Les ballades de Henri Heine présentent entre elles d'assez notables différences, et l'on y saisit aisément, sinon plusieurs méthodes, du moins plusieurs courants d'inspiration, selon qu'on examine celles qu'il a écrites dans sa jeunesse, ou celles qu'a produites son *Balladenjahr*, et dont il a fait le *Romanzero*. Si l'on veut trouver chez lui la ballade-type, c'est dans le *Buch der Lieder* qu'il faut la chercher : c'est là que nous rencontrerons une forme primitive du genre, dont nous pourrons poursuivre, dans les autres recueils, les enrichissements successifs ou les déformations.

Un jeune homme qui avait fréquenté Heine à l'université de Bonn, raconte[2] que le poète lui dit un jour, à propos d'une ballade qu'il avait écrite : « Vous ne devez pas raconter que votre héroïne

1. Lettre à Campe, 28, IX, 1850.
2. Wedekind, dans l'article de Strodtmann : *Aus H. Hs. Studentenzeit*, Blumenthals Neue Monatshefte, V. V, p. 307 sq.

va trouver son père et lui dit ceci et cela; il vous faut, au contraire, lui faire prononcer directement ces paroles, et ajouter ensuite : c'est ainsi qu'elle parla à son père ». Ces conseils prouvent combien la méthode qui consiste à mettre une scène en action, au lieu de la raconter, était consciente chez le poète; nous avons vu déjà qu'il l'avait empruntée au *Volkslied*. Comme le poète du peuple, il arrive à ne concevoir une ballade que sous la forme d'un tableau, s'il s'agit d'événements à raconter, ou bien sous la forme d'une conversation (ou d'un monologue), s'il s'agit de sentiments à exprimer. Tout présenter directement, voilà son secret. En outre, pour éviter le plus possible les récits intermédiaires qui doivent annoncer les différents tableaux ou les différents interlocuteurs, il imite la brusquerie du *Volkslied* et juxtapose sans transition ses peintures ou ses monologues. Il emploie volontiers la forme d'un triptyque; c'est celle qui, sans doute, représente dans son esprit la ballade typique. Elle est très simple : 1° exposé du sujet, 2° crise ou action, 3° dénouement, et il serait aisé de la retrouver sous la plupart des ballades. Une preuve curieuse de la valeur que le poète attribuait à cette disposition nous est fournie par la pièce intitulée *Tragödie* (*N. G.*). Il s'était souvenu d'un *Volkslied* qui peignait la fuite malheureuse de deux amants; aussitôt, il y ajouta, pour la compléter, un prologue et un épilogue. Si nous prenons pour exemple la *Romanze* intitulée :

Der arme Peter, l'une des plus anciennes [1] de notre poète, nous y pouvons trouver tous les caractères essentiels que nous venons d'énumérer. D'abord, tout y est *action* ou monologue; rien n'est récit indirect : nous avons sans cesse devant les yeux l'image du pauvre Pierre, et c'est lui-même qui nous expose son chagrin d'amour. En outre, aucune *transition* n'est ménagée entre les divers moments de l'action : ils se superposent sans que le poète nous explique comment le héros passe de l'un à l'autre état. Enfin, la *disposition trilogique* est ici d'autant plus frappante qu'elle était moins nécessaire, le n° II pouvant faire naturellement suite aux paroles exprimées à la fin de la première partie. Les trois caractères que nous trouvons indiqués ici sont, en quelque sorte, les racines mêmes de la ballade chez Henri Heine; ils ne varieront pas essentiellement, mais des additions ou des suppressions pourront en modifier, dans la suite, la disposition apparente. On peut se rendre compte, par un rapide coup d'œil jeté sur l'ensemble des ballades, que la même méthode fondamentale est appliquée à la plupart d'entre elles. D'abord, le principe de la mise en action : comparez *Belsazer*, *Wallfahrt nach Kevlaar*, *Ritter Olaf*, *Tannhäuser*, *Schelm von Bergen*, *Schlachtfeld bei Hastings*, etc. Pour l'emploi du monologue ou du dialogue remplaçant un récit : *die Grenadiere*, *Frau Mette*, *Rhampsenit*, *Karl* I., etc.

1. *Junge Leiden*, Rom. 4.

Pour la disposition trilogique : *H. n. Kevlaar, Tragödie*; *Olaf*; *Tannhäuser*; *der Apollogott*; *der Dichter Firdusi*; *Vitzliputzli*; toutes pièces où la division en trois scènes est marquée par le poète lui-même. Dans la plupart des autres, on trouverait aisément la même construction intérieure. Prenons pour exemple le *Schlachtfeld bei Hastings* : 1° Les moines cherchent le corps du roi 2° Ils vont quérir Edith ; 3° Edith cherche et trouve le cadavre de son bien-aimé [1]. Enfin, nous avons trop souvent insisté sur le caractère de brusquerie que portent les ballades de Henri Heine pour qu'il soit besoin d'y revenir. De même que, dans *Kevlaar*, nous passons sans transition de la chambre du malade à la rue, et de la rue à l'église où se font les miracles, de même, dans *Frau Mette*, par exemple, les obsèques de la morte suivent sans transition le dernier vers dans lequel elle reconnaît sa faute. De même, encore, dans *Schelm von Bergen*, lorsque la peinture de la danse est achevée, nous assistons brusquement à la fin du dialogue qui s'est engagé entre la duchesse et son danseur :

« Durchlauchtigste Frau, gebt Urlaub mir,
Ich muss nach Hause gehen.... »

Tous ces caractères témoignent d'une inspiration venue directement du *Volkslied*, où ces pro-

1. Cf. *Grenadiere*, *Mette*, *Rhampsenit*, *Schelm von Bergen*, *Pomaré*, *Nächtliche Fahrt*, etc.

cédés sont seulement un peu moins apparents, parce qu'ils sont plus instinctifs. Ce n'est donc pas dans l'invention de la méthode que se manifeste l'originalité de Henri Heine. Nous avons fait voir que, dans le *Buch der Lieder*, la ballade procédait du caractère commun aux autres poésies du recueil : la brièveté. Aux développements copieux du *Volkslied*, elles opposaient une concision poignante et simple. Une courte introduction d'un vers ou d'une strophe, comme dans *Lorelei*, *die Grenadiere* ou *Kevlaar*, et un épilogue très net, mais très court, suffisaient; en vingt ou trente vers, le poète nous communiquait l'impression tragique ou pathétique qu'il avait choisie comme sujet. Écloses sur le sol même du *Volkslied*, ses ballades semblaient n'avoir plus avec celui-ci que de rares traits communs : par une géniale transposition, le poète avait marqué d'un sceau original la matière qu'il avait empruntée à l'inépuisable trésor populaire.

Toutefois, pour atteindre cette merveilleuse concision, une condition était nécessaire : il fallait que l'histoire contée par la ballade fût très simple, ou bien que les origines et les alentours en fussent assez connus pour que le poète pût remplacer le récit par de brèves allusions. Voilà pourquoi les ballades du *Buch der Lieder* redisent soit une histoire d'amour, comme *der arme Peter*, ou *Lorelei*, soit quelque légende, comme *Belsazer*, soit un écho de l'histoire contemporaine, comme

les *Grenadiers*. Tous ces sujets connus dispensent le poète de longues explications : ses contemporains n'avaient pas besoin de commentaire aux deux vers :

> Nach Frankreich zogen zwei Grenadier,
> Die waren in Russland gefangen.

Tandis qu'il eût fallu leur donner de longues explications, s'il se fût agi des soldats de Cambyse ou de Montézuma, au lieu des vieux grognards de Napoléon.

Mais, peu à peu, des éléments nouveaux se glissent dans la composition des ballades. D'abord, Heine veut tirer parti d'une histoire peu connue, mais caractéristique : celle des miracles de *Kevlaar*, par exemple. Ou bien, il veut introduire dans son poème des éléments personnels, comme dans la troisième partie de *Tannhäuser*. Il ne peut plus, dès lors, se contenter de quatre ou cinq strophes ; il lui faut donner à ses lecteurs les explications indispensables ; c'est le seul moyen de les intéresser à la scène qu'il va leur peindre. Ainsi, peu à peu, disparaît la concision. Bientôt même, par une inévitable contagion, une strophe supplémentaire en amène une autre, et, le principe primitif de la brièveté une fois transgressé, le poète n'a plus de scrupules pour en oublier tout à fait les avis : en un mot, il glisse sur la pente de la loquacité. Tantôt, il sera entraîné par une description séduisante, tantôt il ne saura plus

endiguer le flot de ses plaisanteries. Lorsque des motifs connus ou faciles à deviner lui viendront sous la plume, il retrouvera encore son ancienne concision; mais de pareils moments se feront de plus en plus rares [1], à mesure que l'habitude de la prolixité satirique ou descriptive le subjuguera plus sûrement.

A cet égard, l'admirable et bizarre *Tannhäuser* est un exemple curieux à étudier. Nous y trouvons en effet réunies la concision primitive et la loquacité des œuvres postérieures. Voyez, par exemple, comment, pour son début, Henri Heine a su profiter du *Volkslied* original en l'élaguant. La première partie occupe chez les deux poètes à peu près le même nombre de strophes : 16 et 15; pourtant, comme ce début nous paraît plus court chez le poète moderne! Les 16 strophes du *Volkslied* se déroulent, monotones, comme le récit impartial d'une discussion presque purement *logique* entre la « *Teufelinne* » Vénus et le chrétien Tannhäuser. Chez Henri Heine, au contraire, nous assistons au récit d'une discussion merveilleusement *humaine* entre deux amants lassés. Là, Vénus ne songe à faire appel aux sens du chevalier (str. 11) qu'après avoir épuisé les arguments intellectuels; ici, au contraire, elle n'emploie d'arguments logiques qu'après avoir épuisé les séductions de sa bouche rose et de son corps

1. Cf. *Ein Weib*, *Childe Harold*, *Psyché*, *das goldne Kalb*, *der Asra*, etc.

divin. Henri Heine emprunte au poète populaire l'idée du poème, le développement de la scène et un grand nombre d'expressions typiques; mais, par de simples transpositions et de discrètes retouches, il parvient à rendre profondément réelle et vivante cette scène qui, dans le *Volkslied*, nous semblait surtout symbolique.

Dès le début, au lieu du banal : « *Nun will ich heben an* » de la ballade populaire, Heine expose l'intention du poème :

Ich sing' euch das Tannhäuserlied
Um eure Seelen zu warnen.

Puis, au lieu d'attribuer à une vague curiosité l'expédition du chevalier, il l'explique par ce désir de jouissances qu'il devait, lui-même, si bien connaître. Le *Volkslied* chantait :

Der Tannhäuser war ein Ritter gut;
Er wollt' *gross Wunder schauen*... (Str. 2.)

Henri Heine, plus avisé, écrit :

Der edle Tannhäuser, ein Ritter gut,
Wollt *Lieb und Lust gewinnen*... (Str. 2.)

Aussi comprenons-nous mieux les séductions qu'a exercées Vénus sur cette nature ardente au plaisir. Dans la même strophe, désireux de ménager la transition morale que le *Volkslied* dédaigne superbement ici, il nous apprend que le chevalier est resté sept ans entiers au fond du Vénusberg. Puis, la querelle éclate, d'abord

mutine, comme une de ces bouderies auxquelles dame Vénus est dès longtemps accoutumée. Dans le *Volkslied*, la déesse rappelait tout d'abord le chevalier à son serment :

Herr Tannhäuser, ihr seid mir lieb,
Daran sollt ihr gedenken,
Ihr habt mir einen Eid geschworen
Ihr wollt nicht von mir wanken... (Str. 3.)

Chez Heine, au contraire, elle feint de ne pas prendre au sérieux la bouderie de son amant :

Tannhäuser, edler Ritter mein,
Hast heut' mich nicht geküsset;
Küss' mich geschwind und sage mir,
Was du bei mir vermisset. (Str. 4.)

Ne sont-ce pas là les arguments éternels et souverains, les seuls qui puissent convaincre une nature comme celle de l'imprudent chevalier « *der wollt Lieb' und Lust gewinnen* »?

On pourrait suivre ainsi de strophe en strophe l'art plus sûr, plus humain surtout, du poète moderne. A lire le *Volkslied* à côté de son *Tannhäuser*, il semble que l'on ait l'impression d'une ébauche, qu'un peintre a reprise pour en faire une toile où il a mis tout son art et toute sa conviction.

Dans la deuxième partie du poème, le procédé se modifie : aux trois strophes du *Volkslied* (str. 17 à 19) notre poète substitue une scène copieusement racontée en 84 vers. Ici, le désir de peindre la violence d'attraction qu'exerce une

femme aimée l'entraîne à des développements qui nous semblent un peu exagérés. Ce n'est déjà plus la sobriété des précédentes ballades : à la concision primitive s'est substituée la rhétorique de la passion. Enfin, dans le dernier tableau du triptyque, la modification est encore plus grave : tandis que la première scène nous faisait penser au *Buch der Lieder*, la dernière nous annonce certains bavardages du *Romanzero*. Dans la première et dans la deuxième partie, Henri Heine insiste surtout sur la puissance de l'amour : il lui oppose ici toutes les objections du héros vaincu ; là il en décrit toutes les séductions en victime repentante. Nous pouvons nous étonner de voir qu'après un si copieux prélude, il ait renoncé à se servir de la tragique légende conservée par le *Volkslied*. Ici, en effet, le pape Urbain ne maudit pas le pécheur repentant; seulement, il doute du succès de ses prières. Il invoque alors un miracle : plantant sa crosse en terre : « Si la hampe pousse des feuilles, dit-il au chevalier, tu seras sauvé ». Tannhäuser, voyant dans l'impossibilité de ce miracle la preuve de sa damnation, retourne, désespéré, à la caverne d'amour; et, quand la crosse papale a reverdi par miracle, les envoyés d'Urbain arrivent trop tard pour en avertir le chevalier que dame Vénus vient de reprendre. Cette légende est une des plus belles qu'ait inspirées le christianisme; pourquoi Heine en a-t-il supprimé la fin dont la grandeur convenait si

bien à son génie? C'est qu'en écrivant *Tannhäuser*, le poète n'a pas seulement eu pour but, comme dans *Kevlaar*, par exemple, de conter sous une forme impersonnelle une légende à laquelle il ne croyait pas, mais dont il saisissait la leçon symbolique. La tendance qu'il avait presque toujours eue à introduire quelque chose de sa personnalité dans ses œuvres les plus objectives s'était peu à peu accusée. *Tannhäuser*, au lieu d'être un tableau religieux peint par un artiste merveilleux, mais incrédule, n'est rien moins qu'une confession. Dès lors, la fin légendaire du conte importait peu; c'est la fin réelle qui préoccupe le poète lorsqu'il nous livre de la sorte une page de ses mémoires intimes. J'ai cité déjà, à plus d'une reprise, la lettre qu'il écrivit, le 30 octobre 1836, à la princesse Belgiojoso; vers la fin de cette lettre, il avoue à son amie que de profondes modifications morales se font dans son esprit : « Mes opinions, s'écrie-t-il, sont en contradiction d'avec mes sentiments; je porte un chapelet de roses sur la tête et la douleur dans mon cœur. J'ai soif d'unité morale... il faut que j'arrache toutes les feuilles roses de mon chapelet, afin qu'il ne reste qu'une couronne d'épines, ou que, etc. [1]. » Or il est impossible de ne pas remarquer combien ces idées se rapprochent de celles qu'exprime *Tannhäuser* : on trouve même entre la lettre et

1. Cf. Appendice.

le poème des ressemblances verbales, comme ces deux vers, traduisant la dernière phrase que nous avons citée :

> Und statt mit Rosen, möcht' ich mein Haupt
> Mit spitzigen Dornen kronen [1].

Heine a évidemment voulu, en traitant la légende de *Tannhäuser*, revêtir sa situation personnelle du voile d'une allégorie. Comme le Chevalier, il était pris dans les rets de l'amour, et dame Vénus le retenait, par le charme de son corps blanc, loin du champ de bataille où luttaient les héros; comme lui, aussi, il avait voulu chercher un remède spirituel aux faiblesses de sa chair; comme lui, repoussé — ou plutôt, imparfaitement repentant, — il était revenu près de la femme adorée.

Si le poète a supprimé la légende, c'est qu'elle n'avait aucun rapport avec sa propre situation; s'il a donné un développement considérable à la peinture des effets de l'amour, c'est qu'en effet, pour lui, l'amour était l'adversaire haï et convoité. Si, enfin, dans la troisième partie, il a fait un tableau satirique de l'état de l'Allemagne, c'est que c'était précisément par dégoût de la situation politique et littéraire de son pays qu'il s'était si vite décidé à rentrer — cette fois, pour jamais — dans le Vénusberg. Éclairé de la sorte, le poème

1. *Tannhäuser*, I, 7. « Au lieu de roses, je voudrais couronner ma tête — Avec des épines aiguës. »

de *Tannhäuser* ne nous semble plus composé de deux admirables fresques et d'une vaine caricature; nous voyons, au contraire, que les trois parties, pour être fort inégales, n'en sont pas moins solidaires l'une de l'autre, et expriment une confession à mots couverts. Or, c'est là précisément le caractère qu'il faut retenir : la ballade, genre essentiellement impersonnel, est ici adaptée par le poète à ses préoccupations du moment; au lieu d'être seulement un tableau, elle devient une confession ou une profession de foi. Sans doute, ce n'est pas la première fois que ce caractère apparaît dans une ballade de Heine : nous le retrouvons dans ses toutes premières œuvres : *der arme Peter*, *die Grenadiere* et *Lorelei*, par exemple, sont évidemment des échos de ses tristesses ou de son enthousiasme. Mais la différence entre *die Grenadiere* et *Tannhäuser* est considérable; là, nous trouvons exprimés des sentiments politiques très simples, très larges, et tout à fait accessibles à la foule des lecteurs; ici, nous sommes en face d'une satire politique, et, par suite, de sentiments très complexes et très personnels. D'un côté, le personnage qui inspire la ballade appartient presque, par sa grandeur même, à l'histoire légendaire ; de l'autre côté, le tableau politique de l'Allemagne nous jette au milieu des discussions et des passions du moment. En un mot, l'adaptation de la ballade aux sentiments du poète ne nous surprend pas, lorsque

ces sentiments sont très simples et très généraux; elle nous déplaît, par contre, lorsque ces sentiments sont très particuliers. Or, Henri Heine tend de plus en plus à faire entrer la ballade dans le cercle de ses poésies politiques; de plus en plus, il se sent disposé à mêler à ses peintures des temps passés des allusions au temps présent : c'est une malheureuse innovation. Cette confusion des genres, qui lui a parfois réussi, ne servira plus, désormais, qu'à gâter l'effet de ses plus belles pièces. Le mélange du passé et du présent, du récit impersonnel et de la satire, est l'élément destructeur de la ballade chez notre poète. Certes nous trouvons encore sous sa plume, après le *Tannhäuser*, de merveilleuses *Romanzen*; mais le nombre en est singulièrement restreint par l'application fréquente du procédé nouveau qui témoigne plus en faveur de son esprit d'à-propos qu'en faveur de son goût.

*
* *

Les ballades du *Romanzero* présentent à tour de rôle tous les caractères que nous venons de signaler : quelques-unes sont simples comme *Lorelei*, d'autres grandioses comme *Kevlaar*, d'autres encore diffuses comme la fin de *Tannhäuser*. *Der Asra, die Schlacht bei Hastings*, le prélude de *Vitzliputzli*, correspondent assez bien à ces trois types de ballades. A cet égard, le

Romanzero ne mériterait donc pas une étude spéciale. Mais la forme intérieure en est fort curieuse, et diffère sensiblement de celle des précédents recueils de ballades. Nous savons que le *Romanzero* a été en grande partie composé après 1848, c'est-à-dire après l'immobilisation du poète [1], rien d'étonnant si nous croyons y retrouver une influence de sa maladie.

Tout d'abord, les *Historien* sont, à peu d'exceptions près, composées de visions : telles par exemple : *der weisse Elefant*, *Walküren*, *Maria Antoinette*, *der Apollo Gott*, *das goldene Kalb*, *Himmelsbräute*, *Geoffroy Rudel*, *Nächtliche Fahrt*, etc. Ce caractère domine le recueil et lui donne un cachet irréel et mystérieux. L'emploi d'une vision comme motif de ballade n'est pas nouveau chez Henri Heine, car, sans parler de *Belsazer* et de *Lorelei*, nous en trouvons de fréquents exemples dans les *Romanzen* des *Neue Gedichte*. *Frühlingsfeier*, *Childe Harold*, *die Beschwörung*, *Psyche*, etc., forment une sorte de transition entre la manière de *Ritter Olaf*, *Frau Mette*, et celle du *Romanzero*. Mais, dans ce dernier recueil, les visions prennent une importance et un éclat qui nous étonnent. Nous savons de reste avec quelle maîtrise Henri Heine sait dessiner les contours d'une vision et la ramener ensuite à la réalité :

1. Ont été écrites en 1846 : *Walküren*, *Pomaré*, I à III ; *Kleines Volk* ; *der Asra* ; *Pfalzgräfin Jutta* ; *Geoffroy Rudel*. Les autres, entre 1850 et octobre 1851.

die Nordsee, *Atta Troll* et *Deutschland* nous en ont fourni de précieux exemples. Mais ces visions ne nous surprenaient pas, parce que le poète avait soin de noter délicatement tous les intermédiaires qui reliaient son rêve à la réalité : le rêve nous devenait par là si naturel que nous ne remarquions point le passage de l'un à l'autre monde. Ici, au contraire, nous nous trouvons jetés, sans savoir pourquoi, au milieu des plus fantastiques évocations. Lorsque, par exemple, nous commençons à lire *Maria Antoinette*, rien ne nous avertit de l'horrible surprise qni nous est réservée, et cette surprise même ne mène à rien, n'explique rien : elle sert uniquement à satisfaire une fantaisie du poète. Dans le *Romanzero*, la vision, pourrait-on dire, se dessine sans autre but qu'elle-même : elle n'est pas symbolique comme dans la *Nordsee*, *Atta Troll* ou *Deutschland*; elle n'est pas autre chose qu'une vision.

A mon sens, ce caractère indépendant de la vision, et les autres traits originaux que nous y distinguons, s'expliquent, en partie, tout au moins, par des influences physiologiques et thérapeutiques. On sait que, pour obtenir quelques heures de sommeil, le poète absorbait des quantités relativement considérables d'opium ou de préparations opiacées. Je suis convaincu que l'action excitante que cette substance exerce sur les facultés visuelles s'est fait sentir sur la com-

position du *Romanzero*. Je le crois d'autant mieux que je vois cette action s'affaiblir, sans doute par suite de l'habitude, après 1851, pour reparaître avec une intensité surprenante dans les derniers mois de 1855 et au début de 1856, lorsque les doses de morphine furent augmentées dans d'énormes proportions. La surexcitation visuelle prit chez le poète des formes spéciales, en rapport, sans nul doute, avec son mal. Il semble que ce soient précisément les facultés qu'il avait perdues qui se soient présentées le plus souvent dans leur pleine action devant sa fantaisie. Il est atteint de cécité partielle, et vit toujours les paupières closes; alors se développe en lui un extraordinaire sentiment de la couleur. Il est paralysé : alors sa fantaisie lui montre à tout moment des groupes enlacés dans la danse ou emportés dans un mouvement violent.

Les ballades du *Romanzero* ont un surprenant coloris. Les autres œuvres du poète n'offrent, à cet égard, rien qui leur soit comparable. Souvenons-nous, par exemple, que dans la *Nordsee*, Henri Heine s'était contenté de trois tons simples pour peindre les aspects et les nuances de la mer. Ici, au contraire, ce sont des débauches de couleur et des descriptions d'une fatigante prodigalité. Relisez *der weisse Elefant*, où se trouve décrite en détail la forteresse d'Indra; ce ne sont que colonnes d'or ciselé, incrustations de pierres précieuses, images de dieux bizarres,

miroirs resplendissants, et forêts de corail rouge. Ailleurs, dans *der Dichter Firdusi*, III, la description des présents du shah n'est pas moins truculente que celle des palais siamois. Ailleurs encore, dans *Bimini*, se trouve une étincelante description de l'île de Cuba; c'est celle qui commence par cette jolie strophe :

Rotgeküsst vom kecken Lenze,
In dem Mieder von Smaragden,
Bunt geputzt wie eine Braut,
Blüht und glüht die schöne Insel [1].

Ou bien encore la description de la négresse Kaka, *Grossfliegenwedelmeistrin* et *Oberhamakschaukeldame* de l'amiral Ponce de Léon :

... Rokoko = anthropophagisch,
Karaïbisch = Pompadour,
Hebet sich der Haarwulstkopfputz,
Der gespickt ist mit unzähligen
Vögelein [2]... etc.

Comme la danse, elle aussi, inspire le poète! Plusieurs fois, dans d'autres ballades, il a traité ce motif [3]; jamais il n'y a mis une aussi vive

1. *Bimini*, II, p. 140. « Rougissante sous les hardis baisers du printemps, — Dans son corsage d'émeraudes, — Parée comme une fiancée, — S'épanouit et resplendit l'île merveilleuse. »
2. *Bimini*, II, 124.
3. Cf. à ce sujet une étude fort bien faite et intéressante intitulée : *Zu Heines Balladen und Romanzen*, par M. Oskar Netoliczka. Programm des ev. Gymnasiums A. B. zu Kronstadt (Autriche-Hongrie), 1891.

animation. Lisez, par exemple, *Pomare*, II; ou bien la danse des Juives autour du veau d'or :

... Und es tanzen Jakobs Töchter
Um das goldne Kalb herum —
Brum — brum — brum —
Paukenschläge und Gelächter[1]!

Ou bien encore la danse des esclaves sur le vaisseau négrier :

Wohl hundert Neger, Männer und Fraun,
Sie jauchzen und hopsen und kreisen
Wie toll herum; bei jedem Sprung
Taktmässig klirren die Eisen...

Sie stampfen den Boden mit tobender Lust...
Und Dideldumdei und Schnedderedeng...![2]

Les visions qui se dessinent dans le *Romanzero* ne sont pas seulement colorées et dansantes; elles sont, de plus, fréquemment sanglantes. On comprend aisément que les tortures physiques du malheureux poète aient souvent donné à son imagination une teinte macabre. Je doute que dans l'imagination d'un homme sain puisse éclore une vision comme celle de Marie-Antoinette et de ses femmes décapitées. C'est une horrible fantaisie de cerveau malade travaillé

1. « Et les filles de Jacob dansent — Tout autour du veau d'or — Broum, broum, broum, — Coups de cymbales et éclats de rire! »

2. *Das Sklavenschiff* (II, p. 120). « Une centaine de nègres, hommes et femmes, — Hurlent de joie, se trémoussent et tournoient — Comme des fous; à chacun de leurs bonds, — Leurs fers s'entrechoquent en mesure....
Ils frappent du pied le sol avec une joie folle,... etc. »

par la souffrance et l'opium ; il nous faut un violent effort pour nous la figurer lorsque le poète nous la décrit. Heine semble revenir avec prédilection aux morbides *Traumbilder* qu'enfantait son adolescence surchauffée de lectures romantiques et hypnotisée par Bürger et E.-T.-A. Hoffmann. Mais la différence est telle, entre les personnages falots du premier recueil et les figures du *Romanzero*, qu'on hésite à reconnaître entre les deux une parenté; entre le *Traumbild* : *Ich kam von meiner Herrin Haus*[1] et *Nächtliche Fahrt*[2], il s'est écoulé toute une vie, une vie de souffrance et de joies, de désespoir et d'ivresse, d'enthousiasme et de déception, une vie durant laquelle le regard aiguisé du poète a observé et retenu les formes les plus changeantes de la réalité, et appris à les fixer d'un trait. Dans *Nächtliche Fahrt*, le sujet est bizarre, macabre, lui aussi : un homme qui noie sa bien-aimée pour la soustraire aux souillures possibles de la terre, est bien près de paraître insensé; pourtant, quelle réalité, quelle vie dans cette émouvante ballade où pas un personnage n'est décrit, pas un nom prononcé, pas un mouvement indiqué, où la tragédie semble se nouer dans une atmosphère de rêve, derrière une brume étrange qui ne laisse passer que l'ombre des silhouettes !

1. *Traumbilder*, 8, d'après H. H., écrit en 1816.
2. *Romanzero*.

Sie stand im Kahn, so blass, so schlank,
Und unbeweglich dabei,
Als wär' sie ein welsches Marmorbild,
Dianens Conterfei...

Die arme Schönheit ist schwer bedrängt,
Ich aber mache sie frei
Von Schmach und Sünde, von Qual und Not,
Von der Welt Unfläterei...

O steh mir bei, barmherziger Gott!
Barmherziger Gott Schaddey!
Da schollert' s hinab ins Meer — O Weh —
Schaddey, Schaddey, Adonay! —

Die Sonne ging auf, wir fuhren ans Land,
Da blühte und glühte der Mai!
Und als wir stiegen aus dem Kahn,
Da waren wir unser zwei [1].

L'étude des caractères particuliers du *Romanzero* nous permet également de distinguer la tendance morale qui domine tout le poème. Nous avons vu, dans le *Buch der Lieder*, le poète passer du désespoir sombre à l'enthousiasme ardent qui animait les Dix-Mille à l'aspect de la mer retrouvée; les *Neue Gedichte*, commencés sur un ton vague de romance murmurée sans convic-

1. Elle était debout dans la barque, si pâle, si frêle, — Et si parfaitement immobile, — Qu'on l'eût prise pour un marbre d'Italie, — Pour une statue de Diane...

Malheureuse beauté, comme elle est menacée! — Mais moi, je vais la délivrer — De la honte et du péché, des souffrances et de la misère, — De l'ordure de ce bas monde...

O Dieu de miséricorde, soutiens-moi! — Dieu de miséricorde, Chaddaï! — Un bruit de chute dans la mer ... — Malheur! — Chaddaï, Chaddaï, Adonaï!

Le soleil se levait quand nous accostâmes: — Le printemps en fleurs resplendissait! — Lorsque nous sortîmes de la barque, — Nous n'étions plus que deux. »

Cf. lettre du 12 mars 1851 à Michael Schloss.

tion, nous ont montré le poète aux prises avec les jouissances de l'amour vulgaire, puis combattant de toute son âme pour le triomphe de ses idées politiques et sociales. Çà et là, dans ce dernier recueil, nous avons surpris des signes de lassitude, des soupirs de découragement. Dans le *Romanzero*, le sacrifice est consommé : brisé physiquement et moralement, le poète n'espère plus, ne peut plus jouir : il souffre seulement, et il se souvient. Alors germe doucement dans son âme de martyr un pessimisme apaisé, un pessimisme qui compâtit à la douleur des autres et tristement se penche sur les ruines de ses propres espérances. Le *Romanzero* tout entier est dominé par cette conception navrée de la vie, qui s'exprime à diverses reprises par une forme ingénument et inconsciemment répétée :

Und der schlechtre Mann gewinnt (*Walküren*)
Gefallen ist der bessre Mann (*S. b. Hastings*) [1].

Dès le début des *Lamentationen*, dans *Waldeinsamkeit*, Henri Heine prend soin de nous avertir du changement de sa *Stimmung*. Il fait un retour sur son passé joyeux, et s'écrie :

O schöne Zeit, wo sich zu grünen
Triumphespforten zu wölben schienen
Die Bäume des Waldes — ich ging einher,
Bekränzt, als ob ich der Sieger wär!

Die schöne Zeit, sie ist verschlendert,
Und alles hat sich seitdem verändert,

1. « Le méchant triomphe. — C'est le brave qui est tombé. »

Und ach! mir ist der Kranz geraubt,
Den ich getragen auf meinem Haupt.

Der Kranz ist mir vom Haupt genommen,
Ich weiss es nicht, wie es gekommen;
Doch seit der schöne Kranz mir fehlt,
Ist meine Seele wie entseelt[1].

Il songe à sa vie passée, et, à voir les faiblesses ou l'indignité de ceux qui l'ont vaincu, à sentir que son enthousiasme, son ardeur, sa franchise, n'ont servi qu'à augmenter le nombre de ses adversaires, jusqu'au jour où la destinée, plus forte que son courage, l'a couché en plein champ de bataille, il se prend de pitié pour ceux qui, dans l'histoire, ont subi un sort comparable au sien. Les *Historien* forment ainsi une sorte de livre d'or des vaincus : *Walküren*, *Schlachtfeld bei Hastings*, *Karl I.*, *König Richard*, *Himmelsbräute der Mohrenkönig*, *Geoffroy Rudel*, *Firdusi*, *Vitzliputzli*, *das Sklavenschiff*, etc., célèbrent tour à tour quelque victime de l'enthousiasme, du devoir, ou simplement de la destinée. Dans *Lazarus*, il exprime ensuite sa propre douleur, et, enfin, son admirable *Enfant perdu* résume d'une façon poignante l'histoire de sa vie brisée :

1. « O temps admirable où il me semblait — Voir les arbres de la forêt s'arrondir — En verts arcs de triomphe! où je marchais — Couronné, comme un vainqueur!

Ce beau temps s'est misérablement passé. — Depuis lors, tout a changé — Hélas! et elle m'est ravie, cette couronne — Que j'ai portée sur la tête!

La couronne est tombée de mon front : — Je ne sais comment cela s'est fait; — Mais depuis qu'il me manque la belle couronne — Mon âme semble avoir perdu son âme. »

Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,
Hielt ich seit dreissig Jahren treulich aus.
Ich kämpfte ohne Hoffnung, dass ich siege,
Ich wusste, nie komm' ich gesund nach Haus.

... Ein Posten ist vakant! — Die Wunden klaffen —
Der eine fällt, die andern rücken nach —
Doch fall' ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen — nur mein Herze brach [1].

Alors, peu à peu, la douleur que le poète avait concentrée sur lui-même s'élargit et s'élève. Maintenant que le « Dieu païen » est tué en lui, et que la maladie n'a plus laissé debout qu' « un pauvre Juif » recroquevillé dans ses couvertures, il songe avec une tristesse attendrie au sort du grand peuple auquel il appartient, à cet Israël tant bafoué, mais toujours victorieux :

Hund mit hündischen Gedanken,
Kötert er die ganze Woche
Durch des Lebens Kot und Kehricht,
Gassenbuben zum Gespotte.

Aber jeden Freitag Abend,
In der Dämmrungstunde, plötzlich
Weicht der Zauber, und der Hund
Wird auf's neu ein menschlich' Wesen [2].

1. « Sentinelle perdue, dans la guerre pour la Liberté, — J'ai fidèlement tenu pendant trente années. — J'ai lutté sans espérer la victoire; — Je savais bien que je ne rentrerais pas sans blessures dans mes foyers...

Une garde est vacante... Mes blessures sont béantes. — Quand un soldat tombe, les autres serrent les rangs; — Du moins, je succombe invaincu, et mes armes — Sont entières... mon cœur seul est brisé. »

2. « Chien, avec des pensées de chien, — Il fait le chien toute la semaine — Dans la boue et les balayures de la vie — Et les gamins le bafouent...

Mais tous les vendredis soir — A l'heure du crépuscule, tout à coup — Cesse l'enchantement; le chien — Redevient une créature humaine. » *Hebr-Mel.* Prinzessin Sabbat, 5, 6.

Il voit Israël se transformer ainsi chaque semaine en un prince charmant que la princesse Sabbat initie aux saints Mystères. Son imagination se complaît dans la peinture de cette métamorphose, et il offre au grand peuple qu'il n'a jamais cessé d'aimer, bien qu'il l'ait honni et bafoué, la consolation d'un avenir tout constellé de poésie. Des éclairs de moquerie traversent bien, çà et là, ses psaumes enthousiastes, mais, au fond du cœur, il prend au sérieux ses mélodies hébraïques, fragments à peine retouchés où respire une ardente sympathie[1].

On voit que, par degrés, le poète est arrivé à introduire dans sa conception pessimiste des choses comme un grain d'espoir religieux. Malgré lui, à son insu, en quelque sorte, il considère son peuple, le peuple d'Israël, comme l'un des initiateurs souverains du monde et de la pensée moderne : des souvenirs de sa petite enfance juive lui remontent au cerveau, et le farouche enthousiasme héréditaire que les grilles du ghetto avaient comprimé durant tant de générations, éclate brusquement dans son cœur : « Les Juifs sont le peuple de Dieu, se dit-il, et l'avenir leur appartient ! » Par d'insensibles transitions, nous sommes parvenus au seuil même du *Nachwort* qui contient la profession de foi religieuse de

1. Les *Hebräische Melodien* de Heine n'ont rien de commun avec les *Hebrew Melodies* de Byron, dont leur titre s'est seul inspiré.

notre poète. Son volume nous a, page à page, préparés à entendre cet aveu, et nous éprouvons une sorte de soulagement à voir le mourant que la vie a brisé, malgré ses intentions généreuses, et que son mal torture, trouver dans la contemplation d'un au-delà qu'il espère, plutôt qu'il n'y croit, une consolation, un appui, une pierre fraîche où poser son front brûlant.

*
* *

Nous avons signalé, en esquissant l'évolution de la ballade chez Henri Heine, le caractère de prolixité qui s'y manifeste à partir de *Tannhäuser*. Toutefois, c'est là une considération générale qui ne doit pas nous égarer, si nous étudions dans le détail la technique de ces beaux poèmes. Les dernières ballades nous ménagent, pour ce travail, des renseignements précieux : ce sont d'abord des notes, indiquant la source où le poète a puisé tel sujet; puis ce sont certaines pièces non terminées qui nous font voir sa méthode de travail. Telles sont : *Schlachtfeld bei Hastings*, *Rhampsenit*, *Hebräische Melodien*, *Bimini*, etc.

Tout d'abord, la matière des ballades est, chez Henri Heine, réduite jusqu'à l'incroyable : les plus célèbres sont, comme on dit, faites de rien. Le *Schlachtfeld bei Hastings* nous en fournit un frappant exemple [1].

1. Cf. Notes au *Romanzero*. La source est un passage d'Augustin Thierry.

Voyez ce que le poète a tiré de ces simples mots de l'historien : « Edithe consentit à suivre les deux moines et fut plus habile qu'eux à découvrir le cadavre de celui qu'elle avait aimé ». Le poème de Heine commence un peu lentement par l'histoire de la recherche vaine opérée par les deux moines (str. 1 à 8); mais ceux-ci arrivent enfin à la hutte d'Edith, et c'est alors que s'ouvre l'admirable scène :

Um Mitternacht gelangten schon
Die Boten zur Hütte im Walde :
« Erwache, Edith Schwanenhals,
Und folge uns alsbalde...[1]. »

Le poète s'est représenté la scène indiquée par A. Thierry; il a conçu aussitôt un caractère de passion farouche et silencieuse, celui d'une femme aimée puis abandonnée, et il a prêté ce caractère à Edith. Par le seul vers :

Kein Wort sprach Edith Schwanenhals,
Sie schürzte sich... und folgte[2],

il dessine à nos yeux le caractère; Edith, dans son muet désespoir, nous apparaît ici comme un personnage vivant, et non comme une forme légendaire.

On arrive sur le champ de bataille, couvert

1. « A minuit, arrivèrent — Les envoyés, près de la hutte, dans la forêt : — Éveille-toi, Edith au cou de cygne — Et suis-nous sans retard. »

2. « Édith au cou de cygne ne dit pas un mot; — Elle s'habilla et les suivit. »

d'une brume laiteuse et encombré de corbeaux. Edith, les pieds nus dans le sang, cherche le cadavre, longtemps en vain. Tout à coup, un cri sauvage lui échappe.

> Gefunden hat Edith Schwanenhals
> Des toten Königs Leiche.
> Sie sprach kein Wort, sie weinte nicht,
> Sie küsste das Antlitz, das bleiche.
>
> Sie küsste die Stirne, sie küsste den Mund,
> Sie hielt ihn fest umschlossen;
> Sie küsste auf des Königs Brust
> Die Wunde blutumflossen.
>
> Auf seiner Schulter erblickt sie auch —
> Und sie bedeckt sie mit Küssen —
> Drei kleine Narben, Denkmäler der Lust,
> Die sie einst hineingebissen [1].

Fidèle au caractère que le poète lui a prêté, Edith ne prononce pas une parole pour expliquer le cri qu'elle vient de proférer et la précieuse trouvaille qu'il annonçait. La scène alors s'élargit et acquiert une grandeur tragique : on voit le champ de mort, au crépuscule, les deux moines muets, qui doutent encore, et cette femme à cheveux gris, pieds nus, couvrant de baisers silencieux et farouches ce cadavre méconnaissable. Au milieu

1. « Édith au cou de cygne a trouvé — Le cadavre du roi mort — Elle ne dit pas un mot, ne versa pas une larme, — Elle baisa le visage, le pâle visage.

Elle baisa le front, elle baisa la bouche — Elle serrait fortement le cadavre; — Sur la poitrine du roi, elle baisa — La blessure ensanglantée.

Sur son épaule, elle aperçut aussi — Et elle les couvrit de baisers — Trois petites cicatrices, souvenir de jouissance — Que ses dents y avaient un jour imprimé. »

de cette peinture passionnée, le petit détail typique n'est pas oublié : qui sait, après tout, pense-t-on, si c'est bien là le corps du roi Harold? — Edith, aussitôt, a découvert, avec le sûr regard de l'amour, l'infaillible signalement, la morsure reconnaissante dont elle a jadis marqué l'épaule de son amant. Rien n'est plus beau, plus vivant, plus humain que cette scène : la matière, pourtant, était nulle; c'est le détail qui est venu l'animer.

Grâce à cet exemple typique, le procédé éclate à nos yeux. Heine ne demande à l'histoire que le cadre très vague d'une situation. Son cadre trouvé, il prête à ses personnages un caractère en harmonie avec leur rôle. Il ne lui reste plus alors qu'à peindre la scène en y groupant des détails. Or, c'est précisément par le choix de ces détails qu'il imprime à la ballade un cachet personnel. Il se préoccupe assez peu de faire vrai, et de suivre la tradition; il veut faire vraisemblable et humain, avant tout. Doué d'une observation dont l'acuité est incomparable, il sait ramener toute scène historique à la réalité vivante, en appelant à son aide le souvenir d'une scène analogue observée et retenue. Il ne semble pas qu'il ait eu l'habitude, à la façon des grands romanciers modernes, de noter les scènes frappantes dont il était témoin; mais celles-ci se classaient dans sa mémoire en n'y laissant, probablement, que leurs contours les plus généraux; au

moindre appel, elles reparaissaient, dépouillées, en quelque sorte, des circonstances qui les avaient accompagnées, et n'offrant plus au poète qu'une indication générale, humaine. La vérité qui nous frappe tant chez lui n'est donc pas due à l'accumulation de petits détails authentiques, mais à la justesse générale des lignes et au choix merveilleux des détails qui çà et là y sont reproduits. Sans doute, Heine n'avait jamais vu de femme retrouver le cadavre de son ancien amant; pareille aventure ne m'est pas non plus arrivée. Pourtant, le poète a su trouver, dans son imagination, en transposant des souvenirs rectifiés et simplifiés par l'éloignement, les indications nécessaires pour peindre cette rencontre avec une vérité poignante. Sa peinture est si fortement vraie qu'elle s'impose comme telle à moi, comme à tout lecteur du *Romanzero*. Je ne sais trop si c'est là de l'art réaliste ou idéaliste : en tout cas, c'est du grand art.

Mais, n'oublions pas le danger que court le poète. La matière n'est rien pour lui qu'un canevas où il brode à sa guise les arabesques de ses visions. C'est fort bien, tant que sa vision reste normale, et tant que le bon goût vient à son aide. Mais, si cet heureux équilibre est ébranlé ou détruit, si la vision s'égare, si le bon goût vient à broncher, c'en est fait de cette beauté parfaite que nous admirions. En un mot, l'habitude de créer ses ballades au moyen du choix des

détails est excellente, quand elle réussit, mais elle peut aisément devenir funeste. Rien n'est séduisant, rien n'est dangereux comme un détail : toutes les fois que le poète ne saura pas résister à la câlinerie d'un détail superflu qui voudrait être conservé, son œuvre perdra sa belle ordonnance et son artistique unité. C'est malheureusement ce que nous observons dans le *Romanzero* : des surcharges de détails, des railleries inutiles ou déplacées, des inconvenances hors de propos nous gâtent quelques-unes de nos plus pures joies, et nous comprenons aisément comment le poète s'en est laissé envahir. Dans le fragment posthume *Bimini* (1855), nous trouvons, en effet, un exemple frappant de la manière dont il travaillait vers la fin de sa vie, alors que sa force de conception avait diminué. Dans cette pièce bien peu retouchée, il apparaît clairement que Heine était, en quelque sorte, envahi par l'obsession du détail : un mot, chez lui, en amenait un autre, une idée s'accrochait à une idée, et le nombre des strophes croissait d'inquiétante façon. Aussi tout le début de ce poème est-il languissant et sans relief : c'est un bavardage rythmé. Nous comprenons, en le lisant, que le poète travaillait par élimination, beaucoup plus que par développement et addition ; son idée posée, il choisissait, dans la foule des détails qui l'obsédaient, les plus frappants. Ici même, il avait si bien l'intention de faire un choix dans

les strophes prolixes de son prologue, que l'on a retrouvé un début nouveau en deux strophes qui eussent remplacé les 116 premiers vers de la rédaction primitive. Quant aux 17 dernières strophes, elles furent également remplacées par 12 vers [1].

Comme tout se tient dans un poème, la prolixité de la composition exerce sur les strophes finales une influence assez malheureuse. On est frappé, en lisant les dernières ballades de notre poète, du manque de précision des vers par lesquels il les termine [2].

Ces finales vagues et arbitraires nous font l'impression désagréable qu'on éprouve à lire un fragment incomplet : or, elles sont précisément une conséquence de la méthode de composition choisie par Heine : c'est l'accumulation des détails qui empêche le poème de se terminer. Si, en effet, le cadre de l'action est assez vague pour que le poète y puisse introduire la plupart des détails qui lui viennent à l'esprit, s'il n'a pas de raison pour sacrifier, au nom de la composition,

1. Cf. Elster, II, p. 509.
2. Comparez à ce point de vue *Tannhaüser*, III :

> Ein andermal erzähl' ich dir
> Was mir alldort begegent...

Der weisse Elefant :

> Was er beschlossen, das kann ich erzählen
> Erst später...

Der Apollo Gott, III; *zwei Ritter*; *Himmelsbräute*; *Vitzliputzli*, III.

telle ou telle idée séduisante, il est évident qu'il ne terminera son poème que lorsque les idées lui feront défaut; il fera une description ou une digression aussi peu liée, et aussi arbitrairement conduite que celles de Musset, par exemple. Il ne nous donnera pas un poème formant un tout, mais seulement une ébauche, et celle-ci sera d'autant plus décevante que nous attendions un récit complet, et, comme les bonnes gens, « la fin de l'histoire ».

Toutefois, si l'art de la composition subit, chez le poète vieillissant, un affaissement regrettable, il semble que le détail des vers et des strophes soit d'autant plus soigné que l'ensemble est plus négligé. Nous savons, par le témoignage de l'un de ses secrétaires [1], qu'il employait de longues heures à revoir et à limer les vers de son *Romanzero*, et, si j'en juge par l'aspect qu'offre le manuscrit d'un de ses plus insignifiants poèmes [2], je puis me figurer le soin qu'il a dû donner à des œuvres comme *Nächtliche Fahrt* ou *das Schlachtfeld bei Hastings*. On peut s'en convaincre, d'ailleurs, par le nombre et l'importance des variantes que Strodtmann a relevées sur le manuscrit du *Romanzero* [3], qui n'était lui-même qu'une copie des brouillons faits successivement pour chaque pièce. Les critiques ont toujours

1. A. Hillebrand. Cf. H. Hüffer, *H. H.*
2. *Citronia*, écrit en 1855.
3. Cf. Elster, Variantes du *Romanzero*.

été frappés de voir combien le style de Henri Heine était resté ferme malgré son long exil. Les *Neue Gedichte* et les deux grands poèmes nous offrent quelques-unes des plus belles pages du lyrisme allemand; quant au *Romanzero*, il a, ce semble, dans les bons endroits, encore plus de fermeté savoureuse. La distance est grande entre le style du *Buch der Lieder* et celui de *Lazarus* ou des *Historien*. Dans sa jeunesse, Henri Heine subissait trop vivement l'influence du *Volkslied*, pour ne pas se contenter de formes courantes et simples. Le cachet personnel de son style était fourni par une extraordinaire simplicité de syntaxe unie à un choix constant de termes un peu vagues, toujours destinés à produire une émotion du même ordre. Une visible monotonie en résultait; mais certaines fibres, toujours les mêmes, étaient délicatement touchées en nous par ces accents répétés, et la vibration continue qui en résultait nous était douce, à la fois, et inquiétante : c'était comme le jeu d'un violoniste consommé qui ramène à tout propos certains harmoniques, très veloutés et toujours justes, mais si aigus, qu'à la joie de les attendre et de les écouter se mêle une certaine fatigue et je ne sais quelle appréhension d'une fausse note. Mais, peu à peu, le style du poète s'enhardit, et les magnifiques odes de la *Nordsee* montrèrent jusqu'où pouvait monter son essor. Après le *Buch der Lieder*, la prose domina quelque temps le poète et com-

pléta son éducation formelle. Des vues plus larges, des intérêts plus variés, et aussi la nécessité de tourner sa phrase pour l'aiguiser en bons mots, tout l'invita à rompre le moule un peu uniforme où il coulait la phrase de ses lieds amoureux. Les tournures varièrent avec les idées, les verbes acquirent plus d'originalité, les substantifs plus de couleur. Comparez par exemple ces vers de cinq époques différentes :

I Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit den Äuglein süss und klar,
Du mein liebes, kleines Mädchen,
Deiner denk' ich immerdar.

(*Heimkehr*, 50. Circa 1824.)

II Herangedämmert kam der Abend,
Wilder toste die Flut,
Und ich sass am Strand und schaute zu
Dem weissen Tanz der Wellen,
Und meine Brust schwoll auf wie das Meer,
Und sehnend ergriff mich ein tiefes Heimweh
Nach dir, du holdes Bild,
Das überall mich ruft,
Überall, überall,
Im Sausen des Windes, im Brausen des Meers,
Und im Seufzen der eigenen Brust.

(*Nordsee*, I, 6. Circa 1825.)

III Ich liebe sie mit Allgewalt,
Nichts kann die Liebe hemmen!
Das ist ein wilder Wasserfall,
Du kannst seine Fluten nicht dämmen!

Er springt von Klippe zu Klippe herab,
Mit lautem Tosen und Schäumen,
Und bräch' er tausendmal den Hals,
Er wird im Laufe nicht säumen.

(*Tannhäuser*, II, 1836.)

IV Nicht allein der Triumphator,
Nicht allein der sieggekrönte
Günstling jener blinden Göttin,
Auch der blut' ge Sohn des Unglücks,

Auch der heldenmüt' ge Kämpfer,
Der dem ungeheuren Schicksal
Unterlag, wird ewig leben
In der Menschen Angedenken.

(*Der Mohrenkonig*, 1851.)

V Ein Posten ist vakant! — Die Wunden klaffen —
Der eine fällt, die andern rücken nach —
Doch fall' ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen — nur mein Herze brach.

(*Enfant perdu*, 1851.)

Ces cinq exemples nous montrent assez nettement l'évolution du style lyrique de Henri Heine. On voit qu'après la magnifique efflorescence des *Nordseebilder*, son style, revenu à un ton plus modeste, a néanmoins acquis plus d'ampleur et de précision. Dès 1836, nous voyons, dans *Tannhäuser*, la période se déployer dans la strophe de quatre vers, qu'elle dépasse en la couvrant de ses festons. Les images sont simples, mais soigneusement choisies, et elles se déroulent avec une grâce naturelle qui nous repose l'esprit. Le vocabulaire, enfin, est toujours fort simple, mais, aux termes un peu vagues que préférait le *Buch der Lieder*, se substituent désormais des mots précis, aux contours nets, pleins de sens, et nullement mystérieux. Peu à peu, ces qualités s'accusent davantage; une souplesse toute nouvelle vient s'y joindre dans les *Zeitgedichte*, et, lorsque

le poète rime son *Romanzero*, il dispose d'une phrase capable de porter les idées les plus hautes et les peintures les plus colorées. La phrase du *Romanzero* a je ne sais quoi de plus sérieux et de moins apprêté que celle des poésies antérieures; une certaine rudesse nous y ravit même parfois, comme une preuve de sincérité. Elle n'a pas toujours les facettes étincelantes qu'on trouve dans le style d'*Atta Troll* et de *Deutschland*, mais on y découvre, à la place des arabesques, plus de couleur et, parfois aussi, d'émotion vraie. Enfin, dans quelques poésies, comme *Enfant perdu*, cette langue si limpide et si souple se dépouille de tous ses ornements; le rythme s'élargit, la phrase se hache. et il semble que dans les mots dénudés, le cœur du poète se révèle plus à vif que dans ses plus savantes symphonies. Rare en 1851, ce style un peu terne, tout en verbes et en substantifs, mais nerveux et plein, et d'une extraordinaire puissance d'expression, va se retrouver dans les dernières poésies auxquelles il donnera une allure sévère et triste.

Si le style de Henri Heine n'a guère subi l'influence de son exil, on n'en peut malheureusement pas dire autant de son vocabulaire. Le souvenir de notre langue devient ici vraiment insupportable. Au début, le poète n'emploie guère de mots français que pour produire des effets comiques; mais, peu à peu, il s'y accoutume si bien qu'il en laisse envahir ses poèmes

les plus sérieux. Dans les seules *Historien*, on en trouverait d'affligeants exemples. Ces burlesques expressions [1], jointes aux plaisanteries obscènes ou inutiles, sont ce qui fatigue le plus le lecteur du *Romanzero*. On sent ici, une fois encore, que, malgré le soin qu'il apporte à son style, le poète ne résiste pas au plaisir d'y mêler des éléments qu'il sait caducs, mais dont l'actualité le charme. Ce mauvais goût, cette recherche du clinquant qui scintille, nous rappelle les origines juives du poète, tandis que son souci perpétuel de l'actualité nous fait souvenir qu'il est journaliste. A peine, par exemple, Théophile Gautier a-t-il publié *Émaux et Camées*, que Heine, pour lui rendre le salut qui lui est fait dans ce volume [2], s'empresse de citer un des mots célèbres de son ami : l'*azur implacable* [3]. Dans *Pomare*, III, il avait parlé de Pritchard [4] : il a eu le bon goût de supprimer cette allusion ; mais combien d'autres sont restées qui nous surprennent aussi étrangement ! Le poète a semblé ignorer que deux ans suffiraient pour que les plus amusantes d'entre

1. *Signieret* (Rhampsenit) — *Inkrustieret*; *Kathedrale*; *Kapabel* (pour rimer avec le fameux *implacable* de Th. Gautier); *Mallposten* (d. weisse Elefant); — *mankieret* (Maria Antoinette); — *Rivalin* (Pomare, IV); — *banquettiren*; *balustradenartig*; *ein Miaulen*; *Charivari* (Vitzliputzli); — *Er kalkulieret die probablen Profite* (Sklavenschiff), etc.

2. « J'ai là l'Intermezzo de Heine. » *Émaux et Camées*, La bonne soirée.

3. *Der weisse Elefant* : O diese Weisse ist implacable!

4. Cf. variantes. « *So ein Pritchard von der Nadel.* »

elles fussent oubliées. Comme son arrière-cousin, Henri Heine a été plus d'une fois tenté de vendre son droit d'aînesse pour un plat de lentilles...

Nous avons signalé, à propos d'*Atta Troll*, l'erreur que le poète nous semblait avoir faite en se servant du trochée sec et satirique : il faut à ce mètre, pour être épique, une tenue et un sérieux qu'il ne sait guère lui donner que dans de courtes poésies [1]. Nous avons dit également quelle joyeuse surprise éprouvait le lecteur en retrouvant dans *Deutschland* la danse animée et si variée des ïambes. L'admirable sens du rythme que nous avons signalé chez le poète du *Buch der Lieder* ne l'a abandonné ni à l'époque des *Neue Gedichte*, ni à celle du *Romanzero* : seulement, il en fait ici bien plus rarement usage qu'autrefois. Dans nombre de poésies, le mètre ïambique ou trochaïque se déroule sans grandes finesses, et avec une régularité un peu monotone. Mais, de temps à autre, le métricien semble se réveiller. De nouveau il a recours aux substitutions anapestiques et aux rythmes suspendus ou brisés, pour exprimer le mouvement de la danse ou des flots, l'halètement de la passion et de la terreur. Quelques exemples suffiront sans doute pour rappeler le principe que nous avons étudié déjà :

1. Cf. der Mohrenkönig, *Romanzero*.

Da flimmern die Kerzen, da rauscht die Musik,
Da tanzen die bunten Gestalten [1].

Les anapestes expriment ici avec une étrange vérité le mouvement dansant; puis, après un vers en ïambes réguliers qui nous peint la danse calme de la duchesse, un rythme brisé, composé de syllabes accentuées accumulées, nous donne l'impression de ses éclats de rire qui rompent la mesure :

Da tanzt die schöne Herzogin,
Sie *lacht laut auf* beständig.

A l'égard du rythme, la pièce intitulée *Nächtliche Fahrt* est celle qui nous fournit les preuves les plus éclatantes de la maîtrise que le poète a retrouvée. Il peint avec des ïambes, des anapestes et des trochées, autant et plus peut-être qu'avec des mots, le mouvement des vagues, l'attitude des personnages de ce drame mystérieux, et les différents gestes qu'il veut nous faire deviner :

Es wogte das Meer, aus dem dunklen Gewölk
Der Halbmond lugte scheu...

La forme blanche de la femme qui se dresse dans la barque est ensuite dessinée par le mouvement régulier des ïambes :

Sie stand im Kahn, so blass, so schlank...

Et, lorsque, brusquement, un cri d'oiseau retentit,

1. *Romanzero,* Schelm von Bergen.

qui fait frissonner les trois personnages du drame, un trochée en marque l'interruption subite :

> Hoch über unsern Häuptern ertönt
> *Plötzlich* ein gellender Schrei.

Enfin, la dernière strophe, qui doit donner la clef du mystère, est composée de deux moitiés qui s'opposent dans le rythme comme dans l'idée. Les deux premiers vers expriment par des anapestes la gaieté de la nature, et les deux derniers marquent par des ïambes plats le sérieux attristé qui étreint les deux personnages survivants :

> Die Sonne ging auf, wir fuhren ans Land,
> Da blühte und glühte der Mai.
> Und als wir stiegen aus dem Kahn,
> Da waren wir unser zwei.

Ces exemples suffisent pour montrer que le poète malade n'avait rien perdu de ses moyens : mais la rareté même des pièces où le rythme joue un rôle prépondérant nous fait voir aussi qu'il dédaignait le plus souvent de revenir aux jeux de mots qui avaient séduit sa jeunesse. Des préoccupations plus graves dominaient son esprit; c'est besogne indigne d'un soldat que de se broder des galons; il attendit les loisirs de la maladie pour distraire çà et là ses tortures par le jeu savant des rythmes. Bientôt même, il n'y voulut plus attacher sa pensée : des pressentiments de mort prochaine et le chagrin de sa vie perdue pesaient sur son âme endolorie; et, lorsque, aux

portes mêmes du tombeau, l'amour vint le soulever de nouveau sur son aile, l'heure était trop solennelle pour que le poète n'oubliât pas les artifices de son métier : il chanta comme dans leurs rêves, sans doute, chantent les oiseaux, dans un divin balbutiement.

II

DERNIÈRES POÉSIES

Sous ce titre : « Dernières poésies », nous voudrions étudier la dernière phase du développement lyrique de Henri Heine. Les pièces sur lesquelles doit s'appuyer notre jugement sont, d'abord, un court chapitre que nous avons distrait du *Romanzero*, où il porte le titre de *Lazarus*, — puis les poésies retrouvées dans les papiers du poète après sa mort[1]. Pourtant, un scrupule nous vient, à l'idée de soumettre à la critique des poésies posthumes. Les vers que griffonne un poète aux heures d'abandon, et qu'il ne publie pas, appartiennent sans doute à l'histoire, mais

1. Elles ne furent publiées que treize ans plus tard, par Strodtmann : *Letzte Gedichte und Gedanken* von H. H., Hambourg, 1869. Elles se trouvent au 2e vol. de l'éd. Elster, réparties, assez arbitrairement, ce me semble, sous quatre rubriques : *Liebeslieder*, *Vermischte Gedichte*, *Romanzen und Fabeln*, *Zeitgedichte*. J'eusse préféré l'ordre chronologique approximatif, sans distinction des sujets.

non à la critique. Nous avons quelque droit de fouiller les tiroirs de l'écrivain pour surprendre sa pensée intime non retouchée par l'art ou la prudence; en revanche, notre jugement esthétique, ne pouvant légitimement s'appliquer qu'à des œuvres avouées et signées, doit s'arrêter au seuil de l'atelier où on les prépare. En glanant parmi ces fragments posthumes de Henri Heine, nous n'aurons donc plus le droit d'y condamner les défaillances de la pensée et du goût; ce seront pour nous de simples documents dans lesquels nous ne pourrons relever les taches que comme autant d'indices; et, si nous voyons, dans cette gangue terreuse, étinceler le métal précieux, nous nous en réjouirons comme d'une trouvaille, simplement.

La publication du *Romanzero*, en 1851, ne marque nullement une scission dans la vie intellectuelle du poète. A bien examiner ce volume, on s'aperçoit qu'il est fait d'éléments disparates qui établissent une communication les uns avec la période antérieure, les autres avec la période qui suit l'apparition du volume. Ce sont d'abord les ballades et les poésies politiques, que nous venons d'étudier dans les précédents chapitres : des liens visibles les rattachent aux œuvres précédentes de notre poète, dont elles sont comme l'épanouissement. Aussi, après le *Romanzero*, voyons-nous ballades et *Zeitgedichte* se faire de plus en plus rares sous la plume de Henri Heine,

pour disparaître bientôt complètement. Au contraire, le troisième élément du *Romanzero*, la poésie intime (*Lazarus*), n'apparaît que timidement au cours de ce volume, mais, bientôt après, se développe avec les soucis du poète, envahit sa production, et vient couvrir de sa floraison triste le seuil même de son tombeau.

Cette poésie intime offre un caractère nouveau : elle n'a plus rien de commun avec les accents lyriques auxquels le poète nous avait jusqu'à présent accoutumés. Le sujet n'en est plus un désespoir un peu factice et comme auréolé d'espérance, mais un désespoir sombre, concentré, effrayant de réalité. Les sentiments de pessimisme amoureux et de chagrin choyé qui s'épanouissaient dans le *Buch der Lieder* résumaient l'adolescence tourmentée et fleurie de notre poète : *Lazarus* et les poésies posthumes expriment avec une intensité sinistre les tortures de son agonie. Henri Heine nous a si bien accoutumés à ce reflet de sa sensibilité sur ses vers, que nous ne saurions nous étonner de voir qu'après nous avoir conté ses plus menus chagrins d'amour, il nous confie ses horribles souffrances d'ataxique.

Toutefois, ces descriptions macabres ne sont pas faites sans intention, et comme pour elles-mêmes : le poète mettait trop de coquetterie à dissimuler son mal à ses visiteurs, pour en étaler ainsi à plaisir, devant les amis de ses vers, les incessantes morsures. Les descriptions qu'il nous

donne ici servent seulement à illustrer et à justifier la nouvelle conception de la vie qui s'est fait jour dans sa pauvre âme martyrisée. Dans ses dernières ébauches, comme dans son premier livre, le poète s'est montré incapable de semer à l'abandon ses soupirs poétiques : ici et là, il les a groupés autour d'une idée ou d'un sentiment qui leur donne une sorte d'unité intime, et en accuse mieux le relief. Dans le *Buch der Lieder*, son idée dominante était celle du pessimisme amoureux opposé à l'impression excitante et saine que lui procurait le spectacle de la nature de mieux en mieux comprise et sentie. Toutes les sensations qu'il éprouvait alors se coloraient de l'un ou de l'autre sentiment, et se classaient à leur suite dans son souvenir : l'*Intermezzo*, avec son décor vague, et la *Nordsee*, avec ses vivants paysages marins, marquaient les deux phases extrêmes de cette lutte du poète pour l'équilibre intérieur. Bientôt, la joie de vivre, si discrètement indiquée vers la fin du *Buch der Lieder*, éclatait, insolente, dans les *Neue Gedichte*, où elle s'exprimait dans un petit nombre de poésies légères. Enfin, le dégoût et la fatigue étaient venus; puis, brutalement avait éclaté la crise dont le *Romanzero* était issu. Nous avons indiqué déjà[1] la tournure à la fois pessimiste et compatissante que prennent, dans ce volume, certaines ballades;

1. Cf. p. 337.

dans *Lazarus*, nous voyons déjà cette tendance s'accuser violemment, le poète prenant pour objet de compassion, non plus les martyrs de l'histoire, mais sa propre souffrance. Jusqu'à cette heure, Henri Heine nous était apparu comme pénétré de foi dans la vie, dans l'action, dans le progrès : or, maintenant qu'il a vécu, agi, lutté, il met en doute les rêves qui l'ont soutenu durant un quart de siècle.

Les raisons de ce changement sont claires. Le poète a vu tomber une à une ses espérances les plus nobles; il a vu triompher des hommes qu'il méprisait; il a vu, surtout, la vie briser ses forces, et l'activité vaine disperser follement sa volonté; il se voit maintenant inerte, pauvre, délaissé, enseveli vivant dans sa « tombe de matelas ». Alors, il se désespère; il condamne la vie avec la même conviction, avec la même véhémence qu'il avait jadis employées à célébrer les promesses de « l'avenir meilleur ». Sans avoir jamais été un lutteur intéressé, il n'a, pourtant, jamais oublié qu'il combattait pour lui-même autant que pour autrui, en défendant les généreux principes de la liberté dans l'ordre; il a toujours cru qu'un honnête travail méritait une honnête récompense et *devait* l'obtenir. Il a eu, dans la justice du monde, une foi vivace qui lui a caché les duperies dont sont victimes nos plus nobles sacrifices. A aucun moment de son existence active, l'idée ne semble lui être venue qn'on peut être ici-bas

l'homme de toutes les vertus et de tous les dévouements, et pourtant succomber sous le poids de l'adversité : surtout, il n'a jamais cru que pareil malheur pût l'atteindre, lui, le grand poète, le grand tribun généreux. Il avait tant donné, et de si bonne foi, qu'il comptait fermement recevoir. Or, au lieu de la récompense attendue, il n'avait goûté que des déboires et des souffrances. Il était réduit, malgré sa riche parenté, à une sorte de misère honteuse; quand il avait eu le plus besoin de son énergie pour repousser une dernière attaque, la maladie l'avait couché sans force et sans mouvement, ne lui laissant plus que sa raison pour comprendre, et sa sensibilité suraiguë pour mieux percevoir les morsures fines du mal qui rongeait sa moelle. N'étant pas accoutumé à cette idée de l'abandon terrestre qu'implante en nous le christianisme, Henri Heine se trouvait dupé dans le marché de l'existence, et, au lieu de se soumettre et de s'abandonner, tout d'abord il se révoltait. Il maudissait la vie et la nature; il insultait la divinité : son ironie se répandait sur cette injustice, sur cette vulgaire tromperie du monde. Mais, peu à peu, lassé, vaincu, il se calmait. Il refaisait alors, pour son propre compte, l'évolution que fit l'humanité en peuplant les cieux : voyant ses menaces sans effet et ses blasphèmes sans écho, il s'humiliait enfin. Ne pouvant croire à l'irrémédiable défaite de cette idée de justice qu'il portait en lui, il se prenait à

rêver une autre vie qui servirait de contre poids et de récompense aux sacrifices de la vie présente. Juif incrédule, converti par la souffrance, il retrouvait, au fond de ses rêves torturés, l'image consolante de Jéhovah victorieux et vengeur.

Nous retrouvons, dans ses derniers vers, toutes les nuances de ces divers sentiments. Il a exprimé, par exemple, avec une sauvage énergie, cette idée de l'injustice commise à son égard par le destin. Il s'écrie :

Warum schleppt sich blutend, elend.
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich, als ein Sieger
Trabt auf hohem Ross der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach! das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler --
Aber, ist das eine Antwort [1]?

La forme de ces vers n'est pas achevée; mais comme le sens en est clair et hardi! On le voit,

1. Elster, II, 92. *Zum Lazarus*, I. « Pourquoi, portant sa croix, le Juste — Se traîne-t-il, misérable, sanglant, — Tandis que, bienheureux, comme un vainqueur, — Sur un fier coursier trotte le méchant?

Qui est coupable ici? Est-ce que, par hasard, — Notre Seigneur ne serait pas tout à fait tout-puissant? — Serait-ce qu'il commet lui-même ce crime? — Ah! ce serait infâme.

Telles sont les questions que nous posons sans cesse, — Jusqu'à ce que, avec une poignée — De terre, on nous ferme enfin la bouche. — Pourtant, est-ce bien là une réponse? »

cette indignation contre Dieu injuste montre la distance singulière qui sépare ici le Juif incrédule du plus incrédule chrétien. Sans cette différence de conception, nous n'aurions probablement pas eu les admirables blasphèmes du poète de *Lazarus* [1].

Toutefois, Henri Heine ne s'épuise pas à ces discussions logiques et à ces réclamations dont il accable le destin. La dialectique peut l'armer un instant; mais, bientôt, la sensibilité le ressaisit, et, à la place des accents indignés, lui suggère un sentiment plus touchant : le regret. Au lieu de continuer à convaincre d'injustice cette nature brutale qui nous fait taire de force, le poète se replie sur lui-même, et, dans des vers déchirants, nous peint le regret de sa vie manquée. Le regret, avec toutes ses nuances, est le vrai sujet des Dernières poésies. La croyance à l'injustice de la nature, prépare ce sentiment; mais celui-ci, une fois éclos, envahit l'âme tout entière. Dès lors, toutes les impressions que reçoit le poète, toutes ses sensations nouvelles, viennent se grouper autour de cet universel regret : le chagrin et la douleur le confirment; le contact du bonheur impossible en fait doublement sentir l'amertume.

Henri Heine reste, pour la plupart, le poète de l'amour déçu : pourtant on lui fait grand tort en

1. Comparez par exemple P. Verlaine. Voyez comme le chrétien vaincu par la douleur ou la mauvaise fortune s'affadit, s'humilie, abdique sa volonté. Heine n'en arrive jamais là, même quand il implore.

oubliant qu'il a été le terrible peintre du bonheur et de l'amour rendus impossibles non plus par une cause morale, mais par un accident physique. Nul poète n'a prêté à cette atroce sensation du regret des couleurs aussi effrayantes : c'est que, nul ne fut, comme lui, durant une interminable agonie, le témoin lucide et impuissant de son dépérissement physique : c'est que nul n'a eu, comme lui, la torture de se survivre à soi-même assez longtemps pour juger froidement son passé et sentir l'horreur de son impuissance présente.

Dans *Lazarus* et les poésies posthumes, nous voyons passer devant nos yeux toute l'histoire de la *Matrazengruft* éclairée par cette lumière terrible et touchante du regret. Ce sont d'abord les souvenirs de la querelle avec Charles Heine. Le poète a cru franchement que son cousin, par son manque de générosité, avait commis à son égard un crime épouvantable. A lire des poésies comme : *Orpheisch*, on comprend que l'émotion produite par cette vulgaire querelle d'héritage ait pu déterminer la crise qui terrassa Henri Heine : quelle haine féroce éclate, en effet, dans ces vers sur son cousin :

... Ich finde dich, und wolltest du
Im tiefsten Höllenpfuhle dich verstecken.

Hinunter jetzt ins Land der Qual,
Wo Händeringen nur und Zähneklappen —
Ich reisse dir die Larve ab,
Der angeprahlten Grossmuth Purpurlappen. —

Jetzt weiss ich, was ich wissen wollt'
Und gern, mein Mörder, will ich dir verzeihen;
Doch hindern kann ich nicht, dass jetzt
Schmachvoll die Teufel dir ins Antlitz speien [1].

Toute une série de poésies expriment avec une colère indignée le ressentiment du poète contre certains membres de sa famille : il n'est pas d'injures qu'il leur épargne, et même dans sa rage impuissante, n'étant plus capable de se défendre lui-même, il appelle à son aide l'oubli vengeur :

Nicht gedacht soll seiner werden,
Nicht im Liede, nicht im Buche — [2].

Mais bientôt il se dit que cette résolution est vaine : il est déjà bâillonné par la maladie, et quand il sera mort, il ne pourra pas davantage exercer de vengeance posthume :

Wenn ich sterbe, wird die Zunge
Ausgeschnitten meiner Leiche;
Denn sie fürchten, redend käm' ich
Wieder aus dem Schattenreiche [3].

1. Elster, II, 104. « Je te trouverai même si tu veux — Te cacher au plus profond des bourbiers de l'Enfer.

Descends, maintenant, au pays des tortures — Où l'on ne sait plus que se tordre les mains et claquer des dents. — Je t'arrache ton masque, — Ce lambeau de pourpre de la générosité dont tu te vantes.

Je sais maintenant ce que je voulais savoir, — Et je te pardonne volontiers, ô mon assassin. — Seulement, je ne puis empêcher que maintenant — Les diables ne te crachent honteusement au visage. »

2. Elster, II, 108. « On ne prononcera pas son nom, — Ni dans le lied, ni dans le livre... » Cf. Elster, II, 2, 64, 65, 68.

3. Elster, II, 2, 67. « Lorsque je mourrai, — On coupera la langue à mon cadavre; — Car ils ont peur que je ne revienne en parlant, — Du séjour des ombres. »

Le poète savait bien que son cousin craignait surtout les écarts de sa plume : il avait voulu l'acheter de son vivant [1] : que ne ferait-il après sa mort [2]? Ah! comme Henri Heine eût été consolé, s'il eût acquis la certitude que ses invectives seraient un jour publiées et commentées.

Ces accents haineux, que nous avons voulu signaler tout d'abord, ne donnent pas, fort heureusement, le ton dans ce Livre du Regret. Le poète malade oublie peu à peu le présent pour revivre le passé; son imagination solitaire fait reparaître devant ses yeux, une à une, les scènes saillantes de son passé rieur : et chaque nouvelle apparition joyeuse est, par comparaison avec la misère présente, une nouvelle torture. « Un souvenir heureux dans un jour de douleur » est toujours pénible, quand on sait que le bonheur passé ne reviendra plus sous aucune forme nouvelle. Notre poète, toutefois, semble se complaire dans cette contemplation douloureuse, et prendre

1. Charles Heine mettait au paiement de la pension promise par son père cette condition que le poète ne publierait pas, sans la lui soumettre, une seule ligne sur sa famille. Cf. p. 310.

2. Ajoutons nous-même : que n'a-t-on fait après sa mort? Que sont devenus les *Mémoires* du poète, par exemple? Comment les quelques feuillets que nous en connaissons sont-ils tombés entre les mains du journaliste français qui les a vendus à Campe? Pourquoi une partie de ces feuillets a-t-elle été perdue, sans compter ceux que Maximilien a détruits? Autant de questions irritantes et qui, peut-être, ne seront jamais résolues — à moins que la mort de la veuve de Charles Heine, Mme Furtado-Heine, ne nous fournisse de nouvelles révélations.

plaisir à faire lui-même saigner sa plaie. Le souvenir de son amour pour Thérèse lui revient et le poursuit : il se voit faisant, au jardin, une déclaration à sa froide cousine [1]; il se souvient d'une excuse qu'on lui a donnée pour expliquer le mal qu'elle lui a fait [2]; il reçoit d'elle une lettre compatissante, et cette pitié semble redoubler sa peine :

> O Gott, wie muss ich elend sein!
> Den *sie* sogar beginnt zu sprechen,
> Aus ihrem Auge Thränen brechen,
> Der Stein sogar erbarmt sich mein [3]!

Puis, voici que son rêve retrouve le souvenir de femmes qu'il a jadis dédaignées; l'une surtout, qu'il compare à une fleur jaune, excite sa compassion posthume :

> Einst sah ich viele Blumen blühen
> An meinem Weg; jedoch zu faul,
> Mich pflückend nieder zu bemühen,
> Ritt ich vorbei auf stolzem Gaul.
>
> Jetzt, wo ich todessiech und elend,
> Jetzt, wo geschaufelt schon die Gruft,
> Oft im Gedächtniss, höhnend, quälend,
> Spuckt der verschmähten Blumen Duft.
>
> Besonders eine feuergelbe
> Viole brennt mir stets im Hirn [4].

1. *Böses Geträume. Lazarus.*
2. Elster, II. *Zum Lazarus*, VII.
3. Id. *ibid.*, VIII. « O Dieu! il faut que ma misère soit bien profonde, — car *elle* commence enfin à parler; — ses yeux laissent rouler des larmes; — la pierre même prend pitié de moi! »
4. « J'ai vu jadis bien des fleurs s'épanouir — Au bord de ma route; mais, trop paresseux — Pour descendre

D'autres encore lui apparaissent, figures pâlies que l'on porte au tombeau [1], fleurs mortes que l'on foule aux pieds, amoureuses de convention, roses et froides comme un mignard portrait de Gaspard Netscher [2].

Le poète fait une revue lamentable de son passé, et, toujours, au bonheur qui a fui, s'oppose la funèbre réalité présente [3] :

> Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht.
> Mir jauchzte stets mein Volk, wenn ich die Leier
> Der Dichtkunst schlug. Mein Lied war Lust und Feuer,
> Hat manche schöne Gluten angefacht...
>
> . . . .
>
> Der Hand entsinkt das Saitenspiel. In Scherben
> Zerbricht das Glas, das ich so fröhlich eben
> An meine übermüt'gen Lippen presste.
>
> O Gott! wie hässlich bitter ist das Sterben!
> O Gott! wie süss und traulich lässt sich leben
> In diesem traulich süssen Erdenneste [4]!

de mon cheval afin de les cueillir, — Je suis passé fièrement près d'elles.

Maintenant que je suis misérable et mourant, — Maintenant que ma fosse est creusée, déjà — Voici que souvent, dans mon souvenir, comme une moquerie et une torture, — Reparaît le parfum des fleurs dédaignées.

C'est surtout une fleur jaune feu — Dont le souvenir brûle mon cerveau... » Elster, II. *Zum Lazarus*, IV.

1. Elster, II. *Zum Lazarus*, V.

2. Id., *ibid.*, VI.

3. *Lazarus*, 2; *Rückschau* : cf. 17. *Frau Sorge*.

4. Elster, II, 2, 55. « Ma journée fut sereine : heureuse fut ma nuit. — Mon peuple poussait des cris de joie, chaque fois — Que je touchais la lyre poétique. Mon chant n'était que joie de vivre et que flammes; — Il a allumé plus d'un bel incendie...

Ma main n'est plus capable de faire vibrer les cordes.

Parfois, il s'efforce de retenir longtemps la vision chérie, de se tromper lui-même, et d'oublier la décevante réalité : telle est, par exemple, la délicieuse scène bachique de Godesberg :

> Der Hals ist mir trocken, als hätt ich verschluckt
> Die untergehende Sonne.
> Herr Wirt! Herr Wirt! Eine Flasche Wein
> Aus Eurer besten Tonne!...
>
> Es fliesst der holde Rebensaft
> Hinunter in meine Seele,
> Und löscht bei dieser Gelegenheit
> Den Sonnenbrand der Kehle.
>
> Und noch eine Flasche, Hert Wirt! Ich trank
> Die erste in schnöder Zerstreuung,
> Ganz ohne Andacht! mein edler Wein,
> Ich bitte dich drob um Verzeihung...
>
> Doch sonderbar! Während dem Schlucken wird mir
> Zu Sinne als ob ich verdoppelt,
> Ein andrer armer Schlucker sei
> Mit mir zusammen gekoppelt.
>
> Der sieht so krank und elend aus,
> So bleich und abgemergelt.
> Gar schmerzlich verhöhnend schaut er mich an,
> Wodurch er mich seltsam nergelt.
>
> Der Bursche behauptet, er sei ich selbst,
> Wir wären nur Eins, wir beide,
> Wir wären ein einziger armer Mensch,
> Der jetzt am Fieber leide...
>
> Du lügst, ich bin so gesund und rot
> Wie eine blühende Rose [1]...

En éclats — Se brise le verre que, tout à l'heure encore, — Je pressais joyeusement à mes lèvres orgueilleuses.

O Dieu! Mourir! quelle chose amère, quelle chose laide! — O Dieu! Comme on peut vivre doucement, paisiblement — Sur ce coin de terre, si paisible, si doux! » Cf. II, 2, 61.

1. Elster, II, p. 98. « Ma gorge est sèche comme si j'avais

Mais c'est en vain que la vision se fixe avec tous ses détails, c'est en vain que le poète s'excite à la retenir : les derniers vers rappellent inévitablement le souvenir de cette chambre de malade, où l'on ne parle que « potions et cataplasmes », et la vision délicieuse s'évanouit, ne laissant plus qu'une impression sinistre.

Lassé de contempler les scènes joyeuses d'autrefois, le poète se laisse entraîner, par instants, à analyser la marche lente du mal qui le ronge [1], ou bien, il en résume les progrès dans l'admirable image de la « femme en noir » :

Es hatte mein Haupt die schwarze Frau
Zärtlich ans Herz geschlossen;
Ach! meine Haare wurden grau,
Wo ihre Thränen geflossen.

avalé — Le soleil couchant. — Hé! l'hôte! Hé! l'hôte! une bouteille de vin, — Du meilleur tonneau!

Le noble jus de raisin coule — Et descend jusque dans mon âme: — Par la même occasion, il éteint — L'incendie de mon gosier.

Encore une bouteille, brave aubergiste! J'ai bu — La première avec une distraction indigne, — Tout à fait sans recueillement! Mon noble vin, — Je t'en demande pardon...

Mais, c'est étrange! Tandis que je bois — Il me semble que je suis double : — Et qu'un autre pauvre buveur — Est attaché avec moi.

Il a l'air bien malade, bien misérable, — Il est bien pâle, bien épuisé! — Il me considère avec un douloureux mépris — Qui m'importune étrangement.

Le garçon prétend que c'est moi-même, — Que cet homme et moi ne faisons qu'un, — Un seul pauvre homme — Qui souffre justement de la fièvre...

— Tu mens! Je suis bien portant et aussi frais — Qu'une rose épanouie.... »

1. Cf. Elster, II. *Zum Lazarus*, XIII.

Sie küsste mich lahm, sie küsste mich krank,
Sie küsste mir blind die Augen;
Das Mark aus meinem Rückgrat trank
Ihr Mund mit wildem Saugen.

Mein Leib ist jetzt ein Leichnam, worin
Der Geist ist eingekerkert
Manchmal wird ihm unwirsch zu Sinn,
Er tobt und rast und berserkert!

Ohnmächtige Flüche! Dein schlimmster Fluch
Wird keine Fliege töten.
Ertrage die Schickung und versuch
Gelinde zu flennen, zu beten [1].

On conçoit aisément que, dans un tel état d'esprit, la mort apparaisse au poète comme une délivrance ardemment désirée :

Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser — Freilich
Das beste wäre, nie geboren sein [2].

Toutefois, un scrupule empêche le moribond d'appeler sans regrets la mort libératrice, c'est l'idée qu'il laisserait sans appui la pauvre femme

1. Elster, II. *Zum Lazarus*, II. « La femme en noir a pressé ma tête — Tendrement sur son cœur : — Hélas! Mes cheveux ont blanchi — Aux places où coulèrent ses larmes.

Ses baisers m'ont paralysé, ses baisers m'ont fait malade, — Ses baisers ont aveuglé mes yeux ; — La moelle de mes vertèbres, — Sa bouche l'a sucée sauvagement.

Mon corps n'est plus qu'un cadavre où — L'esprit est prisonnier; — Souvent il s'impatiente, — S'agite furieux, fait les cent coups!

Impuissantes malédictions! Ta pire malédiction — Ne tuerait pas une mouche. — Supporte ton sort : essaie — De pleurer, tout doucement, de prier. »

2. Elster, II, 2, *Morphine*. Cf. *Ruhelechzend*. « Le sommeil est bon : la mort vaut mieux, — A vrai dire il serait préférable de n'être pas né. »

sotte, mais jadis ardemment aimée, qui maintenant reste à peu près seule à son chevet déserté [1].

On le voit, toute la vie passée et tous les soucis actuels du poète viennent, durant son agonie sans fin, éveiller et nourrir le regret qui couve dans son âme. Souvenirs joyeux, douleur présente, soucis futurs, tout s'unit pour le torturer, et l'on s'émerveille de sa fermeté d'âme et de sa lucidité qui savent analyser ces visions et les couler dans les strophes qui doivent en conserver le souvenir. Pourtant, le poète ne devait pas clore sur ces tristesses terribles, mais communes, son existence faite de contrastes. Un dernier rayon d'amour allait tomber à l'improviste sur son âme endolorie, et lui donner, avec une dernière consolation de sympathie divine, une dernière torture de regret.

On sait l'histoire de « La Mouche ». Une jeune Allemande était venue un jour apporter au poète quelques papiers envoyés par un ami [2] : elle était curieuse, sans doute, d'approcher le grand poète. Henri Heine la reçut, et, soulevant sa paupière

1. Les vers où s'expriment les soucis du poète pour Mathilde (*Lazarus*, 12, 15, Elster, II, I, 70, 71, 72, 73) semblent contredire l'opinion que j'ai émise ailleurs (p. 186) sur elle. Il n'en est rien. Heine a sans doute ardemment aimé ce corps de déesse, et, maintenant qu'il est paralysé, la présence de cette femme insouciante et câline lui est douce encore. Mais, aux heures de recueillement, il sent bien qu'il n'éprouve pas pour elle d'amour véritable. Il suffit de lire *Wahlverlobte* (n° 74) pour s'en convaincre.

2. Cf. Camille Selden, *Les derniers jours de Henri Heine.*

paralysée, dès qu'il entendit sa voix caressante et mutine, il la regarda. La jeune femme lui plut et il la pria de revenir. C'est ainsi que peu à peu se noua un roman d'amour impossible entre la visiteuse frêle et rieuse, et l'illustre moribond. Camille Selden [1] poétisa, par sa présence, la fin de cette agonie qui se prolongeait dans des soucis mesquins et dans une atmosphère d'indifférence bourgeoise. Certes, l'amour nouveau qui germa au cœur du poète, tout en lui procurant une suprême consolation, le martyrisa, lui aussi, en lui rappelant son mal, et en lui apportant, au seuil du tombeau, cette sympathie féminine à laquelle il avait toujours aspiré sans l'atteindre. Mais, pour une âme d'élite, le bonheur ne réside pas dans la privation de souffrances. La présence

1. Je donne à Mme de Krinitz le nom littéraire qu'elle a pris chez nous et qu'elle préférait. C'est un violent chagrin pour moi de penser que la femme d'esprit et de cœur qui s'intéressait si vivement à cette étude s'est éteinte au moment même où j'en écrivais les dernières pages. Camille Selden avait connu intimement plusieurs écrivains de renom, entre autres Taine, qui lui consacra jadis une flatteuse étude. Elle avait eu dans la vie des déceptions, mais n'en avait gardé qu'un scepticisme railleur, sans amertume. Après avoir joué, dans les années *soixante* et *soixante-dix*, un rôle littéraire d'une véritable importance, elle s'était retirée à Rouen et y vivait modeste, contente de peu, ne prodiguant pas ses souvenirs, mais accueillant avec une grâce délicieuse les amis qu'une sympathie commune lui envoyait. Je l'ai connue bien tard, mais j'ai compris, à l'éclair de ses yeux moqueurs, à sa conversation si animée et si délicatement agressive, comment elle avait séduit Henri Heine. Je conserverai d'elle un souvenir affectueux de grand'mère très simple, très indulgente, et j'aimerai à relire ses lettres cachetées d'une mouche.

de la « Mouche » éveilla dans le cœur du poète des peines nouvelles : l'attente, le désespoir impuissant, le sentiment du : « trop tard »; en revanche, elle répandit sur cette douleur avivée le baume consolant de la poésie. On pourrait dire, peut-être, que la Mouche est la seule femme que Henri Heine ait jamais aimée simplement, et la seule de ses amoureuses qui l'ait compris. L'amour du poète s'appliquait, en effet, d'ordinaire, à des objets qui n'en étaient dignes que par leurs qualités extérieures. Amélie, Thérèse, Mathilde, n'avaient pas, à ses yeux, d'autre qualité que d'être belles et désirables. Il n'a jamais, il est vrai, parlé de l'âme de Mathilde, mais il nous a souvent entretenus de l'âme de ses cousines : c'était chaque fois pour en médire; froideur, sécheresse de sentiments, cruauté, égoïsme, tels sont les défauts ordinaires qu'il leur reproche. Cependant, il les aimait : aussi son désespoir amoureux prenait-il, avec elles, des accents plutôt amers que douloureux. Ici, au contraire, il éprouve un sentiment nouveau. A la femme froide, indifférente ou sotte, s'est substituée une femme au cœur ardent et généreux. L'amour qu'il avait éprouvé jusqu'ici était toujours incomplet, en dépit de sa violence : ici, du moins, l'union des âmes est parfaite entre lui et la jeune femme qui vient, compatissante, égayer son agonie. Elle n'est pas seulement digne de le comprendre par l'esprit : elle est bonne, par surcroît, et la com-

passion supérieure qu'elle offre au martyr de génie semble à celui-ci une forme raffinée, et comme plus complète, de l'ordinaire amour terrestre :

Es kommt der Tod — jetzt will ich sagen,
Was zu verschweigen ewiglich
Mein Stolz gebot : für dich, für dich,
Es hat für dich mein Herz geschlagen!

Der Sarg ist fertig, sie versenken
Mich in die Gruft. Da hab' ich Ruh'.
Doch du, doch du, Maria, du
Wirst weinen oft und mein gedenken [1].

Aussi la douleur qu'il éprouve ne vient-elle plus ici de ce qu'il se sent incompris et seul, comme jadis, mais de ce que, ayant trouvé l'âme sœur, il est incapable de s'unir à elle. Le désespoir de son adolescence forçait le poète à se replier sur lui-même ou bien à projeter sur la nature environnante les impressions qui occupaient son âme : ce désespoir était égoïste, il ne touchait nullement celle qui l'avait causé. Ici, au contraire, le désespoir est double : Heine pleure à la fois sur lui-même et sur la femme aimée ; il sent qu'elle doit souffrir comme lui de l'impossible qui les sépare. Aussi, ne se plaint-il pas à la façon d'autrefois : il déplore, avec le sien, le

1. Elster, II, p. 52. « Voici la mort : — je vais dire maintenant — Ce que mon orgueil m'ordonnait — De taire éternellement : pour toi, — C'est pour toi que mon cœur a battu.

Mon cercueil est tout prêt; on va me descendre — Dans la fosse. Là, du moins, j'aurai le calme; — Mais toi, Marie, ô toi, — Bien souvent tu pleureras et penseras à moi... »

sort de la « pauvre fleur » qui, devant lui survivre, dépérira. La fusion est si complète entre son âme et l'âme de son amie, qu'il ne peut songer à sa propre fin sans entraîner dans la même compassion le souvenir de la femme aimée.

D'ailleurs, le passage des poésies groupées sous le titre de *Zum Lazarus* aux poésies inspirées par la « Mouche » n'est pas aussi brusque qu'il paraît d'abord. En réalité Camille Selden n'a fait que donner corps à des rêves et à une *Sehnsucht* qui flottaient depuis quelque temps déjà dans l'âme du poète. Nous avons vu Henri Heine obsédé par le souvenir des fleurs qu'il avait jadis dédaignées. Dans la pièce *die Wahlverlobten* [1] il dépeint avec amertume le sort d'une de ces fleurs près de laquelle il est jadis passé fièrement, et qu'il n'a voulu cueillir que quand il était trop tard :

> Wie bitter ist es,
> Wenn im Momente des Erkennens
> Die Stunde schlägt des ew'gen Trennens! [2]

Un peu plus tard, la même fleur idéale, la fleur jaune soufre, « die schwefelgelbe », prend la figure de la « Mouche », et c'est à cette incarnation que nous devons la plus belle page d'effusion éloquente que nous ait laissée Henri Heine :

1. Parue en 1854.

2. « Quelle amertume nous étreint — Lorsque, au moment où l'on se reconnaît, — Sonne l'heure de l'éternelle séparation! »

Du warst die Blume, du geliebtes Kind,
An deinen Küssen musst' ich dich erkennen :
So zärtlich keine Blumenlippen sind,
So feurig keine Blumenthränen brennen...

Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,
Was du verschwiegen dachtest im Gemüte;
Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham,
Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte [1].

C'est quelques semaines avant sa mort que le poète composait ces pénétrants accords; son âme, soulevée par l'amour, put chanter encore une émotion pure, avant de retomber aux souffrances mesquines de la vie et de la sottise; mais, ne l'oublions pas, il ne se trouve pas, dans toute son œuvre poétique, une seule page où soit peinte comme ici une scène d'amour chaste et partagé. Il a fallu toute une vie de luttes et de souffrances impossibles à décrire pour amener l'un des plus grands poètes de notre siècle à une conception de l'amour à la fois normale et divinement consolante.

1. Cf. Elster, II, p. 48. Cette pièce nous a été transmise par Alfred Meissner, qui la tenait de Camille Selden. Les preuves de son authenticité sont seulement intérieures. — « C'était toi la fleur, enfant adorée, — A tes baisers je dus te reconnaître. — Les lèvres des fleurs ne sont pas si tendres, — Les larmes des fleurs ne brûlent pas ainsi...

Nous ne parlions pas: pourtant mon cœur comprenait — Les pensées silencieuses de ton âme; — La parole, une fois prononcée, est sans pudeur; — Le silence est la floraison chaste de l'amour. »

CONCLUSION

Lorsqu'après avoir étudié feuille à feuille l'œuvre poétique de Henri Heine on cherche à résumer dans un jugement d'ensemble les impressions qu'on en a reçues, on sent que cette nouvelle tâche est plus délicate que tout le travail précédent. On peut, en effet, étudier ces deux volumes de vers sans rencontrer, chemin faisant, de cas de conscience trop épineux. Sur chacun des recueils pris à part, les avis des hommes compétents diffèrent peu : les plus farouches ennemis du poète accordent, en effet, sans peine, qu'il a écrit des vers immortels. La difficulté commence dès que nous ne jugeons plus Henri Heine avec notre goût, mais avec nos idées. Les plus graves dissentiments se font jour alors entre les critiques, selon qu'ils jugent au point de vue littéraire ou au point de vue moral, et selon qu'ils sont Allemands ou Français.

Nous avons, en France, un faible pour l'auteur des *Reisebilder*; certes, nous le lisons peu, mais

nous répétons ses bons mots, et cela nous suffit. Nous lui trouvons, par tradition, tant de grâce et d'esprit, que nous sommes un peu tentés, comme faisait George Sand, de l'appeler « mon cousin ». N'allons-nous pas jusqu'à le comparer au plus français d'entre les nôtres, au poète de *Rolla* et des *Nuits*?

En Allemagne, au contraire, où on le lit avec délices, il est de mode de maudire Henri Heine : il était juif et il détestait la Prusse; ne sont-ce pas là des raisons suffisantes pour le traîner dans la boue? L'opinion publique lui est hostile; certains critiques lui dénient la sincérité du talent; et lorsqu'on a voulu honorer publiquement ce grand poète allemand, la haine stupide des ignorants, des cuistres et des cerveaux brûlés a refusé à ses amis un coin de terre allemande pour lui dresser une statue.

A quoi bon discuter ces opinions extrêmes, établies sur une ignorance à peu près complète des œuvres de Henri Heine! Faut-il dire aux Français que le grand poète du *Buch der Lieder* n'a rien de commun qu'une vie fort dissipée avec l'admirable poète-rhéteur Alfred de Musset? Faut-il rappeler que l'un conçoit le lyrisme sous la forme souverainement simple de la poésie populaire, tandis que l'autre le revêt de toutes les splendeurs de l'éloquence et de la rhétorique? Que l'un nous émeut par le moindre petit vers, par un mot, par une syllabe qui éveillent les souve-

nirs tendres et cruels assoupis au fond de nos cœurs, tandis que l'autre s'efforce de nous toucher directement par le flux des mots et l'éclat des images? Que Henri Heine, enfin, exprime le frisson poétique, timide et discret, de l'Allemagne sentimentale, tandis que Musset incarne la tradition française copieuse et sonore, dans les guirlandes interminables de ses harmonieux développements?

Faut-il, en revanche, redire aux Allemands qu'ils sont injustes et qu'ils méconnaissent leur bien? Que nul autant que Henri Heine n'a contribué à répandre sur tout l'univers le renom de leur lyrisme et le charme de leur langue poétique? Que leurs protestations, après tout, seront vaines, et que les abois de Krähwinkel n'empêcheront pas le monde latin et anglo-saxon [1] de chérir, dans ses lieds et ses ballades, une des formes les plus parfaites de la sensibilité allemande? A quoi bon? La critique, même quand elle vient d'une plume autorisée, ne redresse pas un jugement, ne corrige pas un préjugé. Le sentiment de son impuis-

1. L'influence de Henri Heine est immense dans tous les pays de langue romane et de civilisation anglo-saxonne. En Angleterre et aux États-Unis, par exemple, on ne se lasse pas d'imiter, de traduire, d'adapter, de citer notre poète. Qu'on lise par exemple ces vers d'un poète américain, Bunner : ils sont assez explicites :

> ...This German style of poem
> Is uncommonly popular now;
> For the worst of us poets can do it,
> *Since Heine show us how.* — (Bowen, *Second crop songs.*)

sance doit l'empêcher d'être agressive ; c'est aux journaux qu'il est réservé d'agir sur le jugement de la foule. Contentons-nous de comprendre, s'il est possible.

*
* *

L'œuvre poétique de Henri Heine nous déroute et nous fâche par ses dissonances. Nous éprouvons trop souvent, à la lire, le dépit d'un enfant qui laisse tomber un fruit dans lequel il mordait à belles dents. A quoi bon ces éclats subits d'ironie, ces blasphèmes ou ces ordures qui en déparent les plus belles pièces? Faut-il y voir un calcul subtil, une recherche de l'effet et du succès? Mais, ces dissonances ont justement compromis l'effet et le succès des plus beaux poèmes où elles éclatent. Heine était, sans doute, un trop savant artiste pour ne pas se garder de ces défaillances passagères — s'il l'avait pu. Or, il a continué à s'y laisser glisser, malgré les avertissements du public et des lecteurs d'élite; c'est donc que ces défaillances du goût étaient inhérentes à sa nature même.

Remarquons, d'ailleurs, que ces éclats qui nous gâtent tant de belles strophes, ne témoignent nullement d'une lassitude de l'artiste; ce ne sont pas des platitudes comme celles qui, trop souvent, paraissent dans les œuvres médiocres : leur plus grave défaut est d'être déplacés. La

troisième partie de *Tannhäuser*, par exemple, m'amuserait dans un *Zeitgedicht*; mais, à la suite d'une ballade sérieuse, elle me lasse et m'irrite. Il en est ainsi de bien des réflexions ironiques qui sonnent faux dans des pièces d'une allure sentimentale, tandis qu'elles nous égaieraient à toute autre place. Mais, si le poète n'a pas été surpris, en ces passages, par une subite faiblesse, pourquoi donc s'est-il gâté à lui-même et nous a-t-il gâté la *Stimmung*? C'est qu'il obéissait à une impulsion intérieure plus forte que sa volonté d'artiste.

Nous avons toujours pris soin de distinguer chez Henri Heine un fond solide de nature et de naturel, un fond de santé morale qu'il semble tenir de sa mère et qui se retrouve à la base même de ses plus extravagantes fantaisies. Nous avons dit aussi que, contre ce caractère normal, venaient se heurter les écarts bizarres et les exagérations d'une sensibilité suraiguë. Henri Heine, comme me disait un jour un critique célèbre, était né « écorché »; n'appelle-t-il pas lui-même son âme « une pauvre sensitive »? Toutes les impressions reçues avaient, dans tout son être, un retentissement infini. La moindre vibration sensitive mettait en branle et pour longtemps tout l'ensemble de son système nerveux. Or, comme ses impressions s'exprimaient dans des vers, il était impossible qu'à certains moments, il ne jugeât pas ces vers exagérés d'al-

lure et de sentiment, comme l'était l'émotion d'où ils étaient nés. A cette hyperesthésie dont il était affligé s'opposait une raison saine; comment éviter un conflit entre les deux tendances? et, puisque la poésie l'emportait toujours, comment empêcher qu'elle ne fût, de temps à autre, heurtée et ternie par la prose raisonnable? Comment empêcher aussi que cette réaction fût d'autant plus brutale et plus grossière que l'ébranlement nerveux avait été plus exagéré?

Dans le *Buch der Lieder*, ce conflit s'observe avec précision : d'une part, le désespoir d'amour fait vibrer longuement l'être sensitif du poète; d'autre part, le sentiment de la vie réelle, la foi dans l'action, la joie de vivre, s'opposent, par instants, et avec une certaine brutalité, aux excès de ce désespoir. Dans chaque recueil nous pouvons suivre la lutte des deux tendances hostiles. Mais, à mesure que l'âge et les soins, en fortifiant physiquement le poète, restreignent le développement morbide de sa sensibilité, nous voyons la calme raison, la nature franche et saine prendre dans son œuvre une importance de plus en plus sérieuse. L'enthousiasme, dans la *Nordsee*, par exemple, est si juste, qu'il provoque bien rarement un rappel brutal à la réalité de la prose, un : « *Doktor! sind Sie des Teufels!* »

Tant que Henri Heine reste en possession d'une

santé normale, les dissonances sont assez rares dans son œuvre : sa sensibilité, assoupie dans la jouissance physique, ne s'exaspère pas assez souvent pour qu'il soit indispensable de la ramener à terre. De 1828 à 1845 environ, c'est le *Witz* qui domine l'œuvre poétique de Heine : or, le *Witz* ne provient pas d'une exagération de la sensibilité. Mais, dès le début des années *quarante*, la maladie nerveuse commence à miner sourdement le poète et à détruire l'heureux équilibre de ses forces. Sa sensibilité, n'étant plus alors contre-balancée par une vitalité puissante, tend de nouveau à s'exagérer [1]. Au lieu des passions de l'amour qui l'agitaient jadis, ce sont maintenant des préoccupations sociales qui l'ébranlent sans trêve. De nouveau, elle est surexcitée; de nouveau, la raison lui oppose d'ironiques et vulgaires calmants. Ainsi s'expliquent, à mon sens, les dissonances qui nous gâtent les passages les plus enthousiastes du *Wintermärchen*.

Cependant, le mal continue ses lents progrès : bientôt, du poète paralysé, rien n'est plus vivant que la faculté de sentir et d'analyser ses sensations. Voyez alors dans le *Romanzero* et dans les dernières poésies se multiplier les dissonances,

1. Cf. Émile Hennequin, *Les écrivains francisés*. — L'article consacré à H. H. est, à mon sens, ce qui a été écrit en français de plus suggestif et de plus juste sur notre poète. J'en fais le plus grand cas.

les vulgarités, les ordures. Sans doute, l'isolement moral du poète, en lui enlevant la faculté de mesurer la portée des termes qu'il employait, ajoute quelque chose à ces vulgarités; mais il eût été impuissant à les provoquer à lui seul, si une défiance exagérée contre son enthousiasme n'y eût provoqué le poète.

Ce perpétuel conflit des deux tendances hostiles ne fut pas inconscient, assurément, mais il fut involontaire : la volonté, chez les névropathes, est si médiocre! Ceux qui veulent expliquer ces dissonances par une intention du poète sont impuissants à nous montrer pourquoi son goût, si délicat d'ordinaire, subit, périodiquement et toujours dans la même direction, de si lamentables défaillances. Si nous faisons, au contraire, intervenir une explication semi-physiologique, ces faiblesses momentanées ne nous apparaissent plus comme des fautes calculées et comme des effets manqués : nous y voyons plutôt d'involontaires et douloureux rictus, des soubresauts nerveux par lesquels se manifeste à nos yeux une pénible lutte intérieure. Au lieu, donc, de reprocher avec amertume au poète ces fâcheuses dissonances, nous devons les accepter comme une rançon de son extraordinaire sensibilité. Au lieu de nous emporter contre lui, dans le dépit qu'il nous cause, nous devons le plaindre, car, avant de nous lasser, il a dû lui-même cruellement souffrir. Sans doute, la prose et la poésie, l'enthou-

siasme et la raison se partagent, à l'ordinaire, l'âme des poètes; mais elles n'y provoquent guère de semblables conflits. Ces poètes ont des heures de raison et des heures d'enthousiasme : chez Henri Heine, au contraire, la même heure est faite d'enthousiasme et de raison. Gœthe, en plus d'un cas, a senti s'agiter en lui un conflit de ce genre; mais, l'art souverain qui, chez lui, dose les éléments hostiles, nous empêche de distinguer la lutte. Pouvait-on s'attendre à trouver chez Henri Heine une pareille ordonnance? Pour unir dans une œuvre d'art harmonieuse et pleine des tendances contradictoires, il fallait posséder, comme Gœthe, une nature merveilleusement *compensée*, et aussi toute une longue lignée de paisibles ancêtres. Comment le Juif inquiet, dont les aïeux avaient erré de ville en ville et de métier en métier, eût-il pu prétendre à un pareil équilibre? La tendance harmonieuse de Gœthe était si forte que le grand poète s'est appauvri et desséché par son exagération même, à force d'*ordre* et de *calme*. Henri Heine, au contraire, était si fortement sollicité par les écarts de sa nature, qu'il s'est perdu à force de *passion* et de *désordre*.

Dans l'œuvre poétique de Henri Heine, deux courants d'inspiration se côtoient sans cesse et se font mutuellement valoir. D'une part, une veine de poésie exclusivement intime, d'autre part,

une inspiration empruntée aux événements purement extérieurs et à la nature. Le premier courant nous a donné *Junge Leiden*, *Intermezzo*, *Heimkehr*, *Neuer Frühling*, *Verschiedene*, *Lazarus* et les *Dernières poésies* : le second a inspiré la *Nordsee*, les ballades et les *Zeitgedichte*. Sauf au début du *Buch der Lieder*, ces deux courants ne sont jamais isolés : partout, leurs eaux se mêlent volontiers et avec bonheur. Le poète a traité des sujets fort divers, mais il a toujours été incapable d'oublier, dans l'un d'eux, une partie de son tempérament et de sa manière. Il est tout entier dans son moindre lied comme dans son plus long poème. Ses vers descriptifs ou satiriques sont toujours soutenus par un sentiment personnel qui en est le centre artistique; et ses poésies purement intimes sont, à leur tour, toujours appuyées sur une observation aiguë de la réalité. Son lyrisme, quand il semble tout extérieur, est pourtant animé par une flamme de passion; et, quand il est intime, il est toujours soutenu par un souci de vérité qui en excuse et en fait accepter les plus longs accès d'enthousiasme. C'est toujours le moi sensible et tourmenté du poète qui fait l'objet, ou, tout au moins, qui est le centre de ses tableaux. C'est pour cette raison que chacun de ses tableaux ou que la moindre de ses analyses sentimentales est un chef-d'œuvre de composition et de subtile ordonnance. C'est aussi pour cette raison que Henri

Heine est incapable de composer fortement une œuvre d'une certaine étendue. Tandis qu'il sait exprimer une idée ou décrire une vision avec un art merveilleux du groupement et une science approfondie des oppositions, des rappels, des rehauts et du clair-obscur, il semble, dans un poème un peu développé, perdre toute notion de la perspective. Il développe avec succès une idée ou une vision; mais il est incapable de grouper une série d'idées ou une série de visions.

On explique, d'ordinaire, cette apparente anomalie par un manque de vigueur intellectuelle; on l'expliquerait beaucoup plus simplement par la nature de la conception poétique chez Henri Heine, et par la prédominance, chez lui, de l'appareil sensitif sur les facultés de raisonnement. L'hyperesthésie qui le tourmente lui fait accorder involontairement une importance considérable à la moindre des sensations qui l'affectent. En outre, les idées se présentent à lui, non pas d'une façon abstraite, mais sous la forme de sensations, le plus souvent même, de sensations visuelles. Par suite, chacune de ses peintures prise à part, scène de ballade, paysage, ou menue sensation amoureuse, offre une unité parfaite, puisqu'elle se résume dans une sensation unique, et, généralement, dans une vision. En revanche, elle prend à ses yeux un développement anormal. Très brillante et très une, elle est si forte qu'elle envahit

son âme tout entière. Le poète est si ému par chacune de ses sensations, et il s'y retrouve si bien tout entier, qu'il n'a pas de raison pour préférer les unes aux autres, et se sent incapable d'en sacrifier aucune. Il est, par suite, hors d'état de dominer de haut son œuvre et d'en combiner les éléments suivant leur importance relative. Au lieu de composer un poème en développant ses idées et en ordonnant ses visions suivant les lois de la perspective, il se contente d'y juxtaposer ses sensations. Ouvrez son plus long poème *Atta Troll* ou *Deutschland* : vous trouverez bien une forte unité de composition à l'intérieur de chacun des groupes sensitifs (visuels), mais l'ensemble du plan vous révélera le plus complet désordre. La composition typique, chez Henri Heine, est celle d'un carnet de route, où chaque jour forme un chapitre indépendant uni à l'ensemble de l'œuvre par un lien frêle d'intérêt commun. Toute l'œuvre du poète n'est qu'une longue et merveilleuse galerie de *Reisebilder*. De là son aspect fragmentaire, de là le soin extrême accordé aux éléments simples qui la composent ; de là cette maîtrise de la forme brève qui éclate dans les moindres poèmes ; de là, enfin, les faiblesses de l'ordonnance générale et de la perspective.

J'ai signalé, avec tous les critiques, les fâ-

cheuses dissonances qui gâtent les plus beaux passages de Henri Heine; j'ai noté aussi l'incapacité du poète à construire une œuvre de longue haleine. Seulement, au lieu d'attribuer ces défaillances aux caprices d'une fantaisie mal surveillée, j'ai essayé de montrer qu'elles s'expliquent chez lui, à l'origine, tout au moins, par un manque d'équilibre entre la faculté de sentir et la faculté de juger. Le poète ne m'est pas apparu comme plus parfait qu'à d'autres lecteurs, mais je l'ai trouvé plus humain : j'ajouterai aussi que je l'ai trouvé meilleur. L'unité que nous cherchons en vain dans la composition de ses poèmes, se retrouve, en effet, dans sa vie morale, dans son intention tout au moins. Or, cette intention me semble d'un salutaire exemple. Chez le poète honni, je crois retrouver plus de sentiments vraiment nobles que chez beaucoup de ses vertueux détracteurs. L'œuvre de Henri Heine est, en effet (depuis la publication du *Buch der Lieder*, qui fut seulement une œuvre d'art), une œuvre de passion et de sincérité. Son ironie même, cette ironie si goûtée, mais si mal comprise, est, si je puis dire, une ironie active : elle ne raille pas pour le plaisir; c'est une arme de combat qui, certes, frappe trop souvent à faux, mais qui frappe avec une sincère conviction. Le poète a été lui-même la plus éclatante victime de sa générosité et de son enthousiasme. Moins sincère, moins emporté, il eût vécu tranquille, honoré, —

riche, peut-être. Mais il n'a pu se résoudre à ce bonheur égoïste et paisible auquel aspirent d'ordinaire les poètes : il a voulu agir et lutter. Aussi se dégage-t-il du spectacle de son activité un véritable enseignement moral. Lorsque nous nous considérons modestement comme de simples rouages dans la machine sociale, le sens du bien et du devoir ne nous échappe guère : ce qui nous manque le plus, c'est la volonté d'agir. Or l'œuvre de Henri Heine est une œuvre de lutte sincère et généreuse : ne fût-ce qu'à ce titre, je la défendrais, pour l'opposer à notre prudente et cauteleuse inaction.

*
* *

Henri Heine a été victime de ce qui a fait sa grandeur, sa force et son importance sociale. Né à une époque troublée, où rien de stable n'était assuré, mais où levaient en Europe les germes de toutes les grandes idées modernes, la nationalité, la liberté, l'égalité, il fut mêlé à tous les grands mouvements qui en résultaient. Révolutions, luttes politiques, enthousiasme national, il a tout vu de près, en adversaire ou en partisan convaincu. En même temps, l'amour de la vie, une poussée de sang généreuse et pleine, une vibration maladive à toutes les émotions faisaient

de lui un adversaire de la conception littéraire de Gœthe égoïste et des Romantiques inactifs et vagues. Sous l'impulsion de sa nature, il a essayé de réaliser à lui tout seul une forme nouvelle de l'art qui fut en contact plus intime avec la vie moderne : il y est parvenu, sans doute, en partie, mais il y a brisé ses forces.

La poésie classique allemande avait vu dans la vie un sujet d'étude sérieux et consolant. Elle avait connu la passion, mais, pour l'exprimer, elle l'avait épurée. Les premières œuvres de Gœthe, les plus savoureuses, à coup sûr, étaient bien pénétrées d'inquiétude et de trouble ; mais le poète, loin de se complaire dans de tels sentiments, les avait combattus et dominés. Ne trouvant pas dans la vie réelle les harmonieuses solutions auxquelles aspirait son génie, il les avait cherchées dans un monde idéal, à la fois plus simple et plus pur. Henri Heine, au contraire, fut, toute sa vie, aux prises avec les plus complexes et les plus cruelles réalités. Au lieu de fuir, en égoïste, la douleur qu'il en éprouvait, il s'y est complu et il nous l'a décrite. Gœthe s'était écarté, peu à peu, du sentiment : Heine s'y est livré tout entier. Au lieu de le craindre, il l'a recherché, et, comme il a possédé, pour l'exprimer, le don divin des larmes, il y a imprimé le sceau de son génie. Gœthe, après nous avoir émus, nous avait invités à penser : Heine n'a eu qu'un seul but, éveiller en nous des sensations.

Par là, il s'est rapproché de nous. Il a donné, tout en l'exagérant, une voix à tout ce qu'il y a dans notre âme de tendresse non satisfaite : il a décrit nos élans d'amour et d'enthousiasme, et, tout en les raillant, il a souffert, comme nous, de l'universelle déception qui les attend. Il a vécu notre vie; il en a reflété avec une vérité saisissante et cruelle toutes les ondulations de joie et de chagrin; il nous a montré avec persistance, dans une transfiguration poétique, les faiblesses et les tristesses qui nous torturent et qui, pourtant, nous sont chères. Certes, son œuvre lyrique est loin d'être pleine et saine comme celle de Gœthe, mais elle est plus constamment et plus douloureusement touchante. L'évolution du lyrisme de Gœthe correspond exactement à celle de son merveilleux esprit; l'histoire du lyrisme de Henri Heine ne note guère que les crispations successives d'une sensibilité dans laquelle la nôtre retrouve son image agrandie.

A ce don de vibrer tristement à toutes les émotions et de provoquer en nous une vibration triste correspondante, Henri Heine a joint la faculté qui lui semble le plus contraire : l'esprit, et il a tiré de ce mélange des effets nouveaux et troublants. Il nous a irrités, bien souvent, en nous laissant voir qu'il souffrait de ses moqueries et souriait de ses larmes; mais cette incohérence même a un charme secret, et comme coupable, qui nous attire. Produit bizarre de deux esprits

hostiles et de deux éducations incompatibles, il ne s'est jamais dégagé des contradictions qui avaient déchiré son adolescence, mais il les a peintes avec une émotion si vraie que tout notre siècle les a senties avec lui.

FIN

APPENDICE

DOCUMENTS INÉDITS

Les documents que je publie à cette place sont : les uns complètement inédits, les autres connus seulement par la traduction allemande qui en a paru, sous ma signature, dans la *Deutsche Rundschau* (juin et juillet 1894). Le texte français des uns comme des autres est donc, jusqu'à présent, inédit ; on m'a tant de fois invité à le publier, que je n'hésite pas à le joindre à mon étude sur Henri Heine.

La plupart de ces documents se trouvent en la possession de M. Calmann Lévy : c'est par l'exquise obligeance de M. Jean Bourdeau que j'en ai eu communication. M. Bourdeau, malgré les droits que lui donnaient ses études sur Henri Heine, a voulu me laisser la joie de classer et de publier ces pièces : je ne saurais laisser son nom dans l'ombre. Je tiens à dire quel appui affectueux j'ai toujours trouvé auprès de lui, et à lui en exprimer ici toute ma reconnaissance.

M. Calmann Lévy, avec une charmante courtoisie, m'a permis de communiquer au public ces docu-

ments qui lui appartiennent : qu'il me permette de l'en remercier vivement.

Enfin, M. le Dr Evariste Michel et M. Paul Leroy-Beaulieu ont bien voulu encourager mon travail en me communiquant des lettres inédites : le premier, de Mignet, son oncle; le second, de Michel Chevalier, son beau-père. J'ai trouvé auprès de ces messieurs un accueil si bienveillant que je tiens à les en remercier publiquement.

*
* *

Les documents qui vont suivre sont de trois sortes :

1° Des lettres ou des brouillons de lettres;

2° Des fragments de préfaces inédites;

3° Des traductions autographes inédites.

Je ne saurais reprendre ici le commentaire dont j'ai accompagné, dans la *Deutsche Rundschau*, la publication des lettres. Mais je tiens à dire que ma défense de l'honnêteté de Henri Heine, à propos de la pension qu'il reçut de Thiers, a paru convaincante à tous les *Heine-Forscher* : elle m'a valu quelques injures dans des feuilles allemandes antisémites et gallophobes. Sur la seconde partie de ma démonstration, relative à la longueur probable des *Mémoires*, quelques doutes se sont élevés. Je dois en particulier à mon excellent ami, M. Charles Andler, maître de conférences à l'École normale supérieure, une discussion très solide de mon argumentation : je concluais que les *Mémoires* n'avaient pas dû dépasser l'année 1832; M. Andler, interprétant plus largement la lettre à Guizot de l'année 1855, est d'avis qu'il

faudrait dire 1840 au lieu de 1832. Je me range volontiers à son avis.

* * *

1. — *A la princesse Belgiojoso* [1].

J'ai l'honneur de dire le bonjour à la belle princesse, en lui envoyant le petit roman de Sand. La petite femme que j'ai vue hier chez vous a un attrait dans sa personnalité. un je ne sais quoi, qui agit sur moi d'une singulière manière. Habitué à me rendre compte de tout ce que je sens, je cherche en vain de m'expliquer cette sensation. Je crois que c'est une nature très confusément agitée dont l'agitation est contagieuse pour des allemands aux grands yeux bleus; elle me fait mal dans l'âme, elle y éveille des regrets endormis, elle est douloureusement bonne, elle est gaiement méchante; je n'en veux pas et cependant j'en voudrais, c'est un charme. Si vous ne voulez pas rire, je vous avouerais que je la crois sorcière. Mais vous, Madame, vous êtes un esprit fort et vous traitez de superstition tout ce qui n'est pas chinois et philosophie éclectique.

Votre très humble et très aprivoisé.

HENRI HEINE.

Ce 5 avril 1835.

2. — *A la même.*

Votre billet, Princesse, est très claire et je l'ai très bien compris, très nettement, quoiqu'il exhale un parfum d'amabilité qui me monte au cerveau et dérange un peu mes idées. J'ai bien compris et je serai demain à dix heures et demi chez Monsieur Mignet pour aller avec lui chez Monsieur Thiers. Je suis charmé que Monsieur

1. J'ai sous les yeux une copie évidemment diplomatique de la lettre originale. J'en reproduis fidèlement les bizarreries. Partout, d'ailleurs, je respecterai l'orthographe et la ponctuation du poète.

Mignet se donne tant de peine pour moi, j'en suis charmé quand on veut se faire aimer de quelqu'un il faut lui donner l'occasion de nous rendre des services.

Madame, on ne peut pas être plus belle que vous ne l'êtes de corps et d'âme.

HENRI HEINE.

Paris 11 avril 1835.

3. — *A la même.*

Aix ce 30 octobre 1836.

Madame la Princesse!

Il y a quinze jours que j'avais envie de vous écrire pour vous demander un service. J'étais sur le point d'aller à Naples et je pensais vous demander quelque lettre de recommandation pour cette ville. Mais, la veille de mon départ, j'appris que le choléra venait aussi d'éclater à Naples et d'y faire des ravages. Ce ne sont que les sots qui vont à la rencontre des dangers inutiles, et, par conséquent, je suis très sagement resté en Provence. Je ne veux pas *vider Napoli et poi morir.*

Cependant je regrette d'avoir perdu une occasion pour demander de vous un service, ce sera pour une autre fois. J'ai l'idée que plus on oblige quelqu'un, plus on lui portera de l'intérêt. Ne m'oubliez pas!

Depuis deux semaines, j'habite la ville d'Aix où je vis tout à fait dans la solitude. Savez-vous bien, Madame, que ce pays des Troubadours n'est pas si chaud qu'on s'imagine chez nous dans le Nord. Il fait déjà très froid dans le midi de la France. Tous les toits de la ville d'Aix sont aujourd'hui couverts de neige, pendant qu'un vent sec et vilain, qu'on nomme Mistral, parcourt les rues, enveloppé dans son grand manteau de poussière. A présent je comprends pourquoi ce Bédouin africain que j'ai parlé à Marseille souriait si ironiquement, lorsque je lui disais que j'ai quitté l'air froid de Paris pour restaurer ma santé sous le beau ciel de la Provence. L'Africain souriait à peu près comme nous autres avons souri à cause de la naïveté de ces pauvres Lapons qui, quand ils sont poitrinaires,

quittent la Laponie et viennent à Saint-Pétersbourg pour y jouir des douceurs du climat.

C'est aujourd'hui le 30 octobre, et la neige couvre tous les toits de la ville d'Aix, et même la statue de ce bon roi René, que je peux voir de ma fenêtre. Elle est placée au bout de la grande rue, tenant dans la main une couronne de pampre, comme chez nous les enseignes des marchands de vin. Quel grand monarque que ce roi René! J'ai vu à la Bibliothèque son livre de prières, dont il a coloré lui-même les initiales. Vous voyez que je m'instruis en voyageant. J'ai aussi visité les thermes, où les Romains se sont baignés. J'ai vu la délicieuse Madone de Chastel, grand sculpteur qui est mort à l'hôpital. Non loin de l'église qui contient ce chef-d'œuvre est la rue Belgarde; là, près de la porte Belgarde, à gauche, se trouve l'humble crèche dans laquelle un des plus nobles fils de la Révolution a vu le jour. J'ai aussi vu la cathédrale et les curiosités qu'on y montre, par exemple, les quatre colonnes romaines qui ont appartenu à un temple d'Apollon et qui soutiennent à présent la toiture d'un baptistaire chrétien. Voyez que même les pierres se soumettent à la nécessité de servir le parti vainqueur, elles qui n'ont pas même l'excuse de nos besoins humains, qui ne sont pas tourmentées ni par la faim, ni par la soif, ni par la vanité... Est-ce que, Madame, je ferai bientôt ma paix, paix ignoble, avec les autorités d'Outre Rhin, pour pouvoir sortir des ennuies de l'exil et de cette gêne fastidieuse qui est pire qu'une pauvreté complète? Hélas! les tentations deviennent grandes depuis quelque temps... N'est-ce pas, j'ai plus de franchise que les autres, qui se disent des Brutus, des Régulus! Non, je ne suis pas un Régulus, je n'aimerais nullement être bercé dans un tonneau lardé de clous. Je ne suis non plus un Brutus; je n'enfoncerais jamais un poignard dans mon pauvre ventre, pour ne pas servir les Prussiens. — Non, dans une telle alternative, je ne me tuerais pas mais je deviendrai bête... Mais, qu'est-ce que signifient toutes ces paroles oiseuses et qui pourraient vous faire croire que l'homme qui les écrit succombe au plus grand malheur — au malheur d'être indigne de votre amitié, Princesse! Non, très belle et très compatissante

Princesse, je ne suis que malade dans ce moment, malade d'âme encore plus que de corps : la jaunisse est à présent dans mon cœur, et tous mes sentiments et toutes mes pensées sont colorés de ce jaune noirâtre que vous avez vu sur ma figure la veille de mon départ, lorsque je vous faisais mes adieux à la Jonchère.

Vous auriez une juste idée du triste état de ma santé morale, si vous saviez quelle réaction se fait depuis peu dans mon esprit par rapport aux doctrines religieuses dont on me connaît l'adversaire. Mes opinions sont en contradiction d'avec mes sentiments ; je porte un chapelet de roses sur la tête et la douleur dans mon cœur. J'ai soif d'unité morale, de faire harmoniser mes opinions avec mes sentiments ; il faut que j'arrache toutes les feuilles roses de mon chapelet, afin qu'il ne reste qu'une couronne d'épines, ou que j'anéantisse toutes les souffrances de mon cœur, et que je les remplace par de nouvelles joies. Mais, hélas! je les combats en vain, ces douleurs; elles sont cuirassées, et les armes les plus acérées de la raison s'émoussent contre elles.

Et qu'est-ce que vous faites à Aix.

Mais, mon Dieu, Madame, il faut que je sois quelque part. Je n'y suis que de corps, mes pensées sont ailleurs; le plus souvent, elle rôdent autour d'un château situé sur une montagne entre Rueil et Bougival [1].

J'embrasse votre belle main.

Vous êtes la personne la plus complète que j'ai trouvé sur la terre. Oui, avant de vous connaître, je me suis imaginé que des personnes comme vous, douées de toutes les perfections corporelles et spirituelles, n'existaient que dans les contes de fées, dans les rêves du poète. A présent je sais que l'idéal n'est pas une vaine chimère, qu'une réalité correspond à nos idées les plus sublimes, et en pensant à vous, Princesse, je cesse quelquefois de douter d'une autre divinité que j'avais aussi l'habitude de reléguer dans l'empire de mes rêves.

1. Le château de la Jonchère, résidence d'été de la Princesse.

Adieu! Je ne vous dis pas mon adresse. Je vous épargne la peine de m'écrire; il suffit que vous n'oubliez pas

Votre pauvre ami,

HENRI HEINE.

4. — A *Mignet* [1].

Boulogne-sur-mer, 2 décembre 1835.

Je vous prie, mon cher Mignet, de ne pas m'oublier. On m'a toujours parlé de la noble solidité de votre caractère; on m'a dit que vous avez l'âme moins girouette que celle des autres Gaulois, que vous êtes plus sûr... eh bien! prouvez-le, et ne m'oubliez pas, quoique je suis déjà depuis quatre mois éloigné de Paris. — Vous devinerez facilement et vous approuverez complètement les raisons de cet exil volontaire; vous me reverrez tout à fait guerri et le cœur épuré de ses souillures douloureuses.

Je suis ici assez bien occupé; d'abord j'ai trouvé une bonne bibliothèque, et je fais des grandes études sur les premiers siècles de l'Église: puis je vais assez souvent à la pêche, qui malheureusement n'est pas très abondante cette année. Je mène ici cette vie humble et rêveuse qui me va mieux que la vie brillante et inquiète du grand monde. Je ne vois ici que des pauvres pêcheurs, dont les enfants m'aiment beaucoup, pour mes beaux contes de fées, que je leur raconte le soir au coin du feu.

Présentez mes respects à madame la Princesse. Je sais bien qu'elle ne pense pas à moi pendant mon absence, et ma foi! je n'ai pas la prétention de m'en fâcher. Elle fait déjà assez pour moi en daignant m'accorder un sourir amicale quand je suis dans sa gracieuse présence. Je ne lui écris pas, pour ne pas provoquer une réponse. Elle est jeune et jolie et très jolie et spirituelle et Princesse et la saison des plaisirs a déjà commencé à Paris... et je serais

1. Les lettres à Mignet m'ont été communiquées par M. le Dr Evariste Michel, qui a bien voulu en faire pour moi une copie diplomatique et s'intéresser vivement à cette publication.

un monstre, un barbare, un tedesco, je je lui volerais un seul de ces précieux moments, en lui demandant de ses nouvelles! Un jour qu'elle ne sera que spirituelle et Princesse, et que moi je serai tout à fait son Ballanche, alors je lui écrirai des grandes lettres et elle me répondra de longues pages... Mais je prie le bon Dieu de retarder ce jour aussi longtemps que possible.

Cependant, il me faut savoir comment la Princesse se porte, et c'est vous, M. Mignet, qui m'écrira cela, *poste-restante à Boulogne-sur-mer.*

Je vous aime beaucoup,

Votre tout dévoué,

HENRI HEINE.

5. — *Au même.*

Amiens, ce 1er septembre 1836.

Mon cher Mignet!

J'arrive dans ce moment de Boulogne où j'ai trouvé des lettres qui m'ont décidé de revenir à Paris. Si avant mon retour et que je vous ai vu, un réfugié allemand se présente chez vous avec une carte signée de moi, je vous prie de lui accorder votre protection. Veuillez me recommander à la Princesse ; mes embarras domestiques ne me permettaient pas d'aller à la Jonchère avant mon départ. J'embrasse ses belles mains mille fois par jour dans mes plus nobles rêves. — J'espère que vous n'avez pas oublié de dire à M. Thiers que je l'admire et que je l'aime plus que jamais. Je l'aime bien sincèrement. Cependant, comme patriote allemand, je ne regrette nullement sa sortie du ministère : il était bien dangereux avec ses mesures positives, il aurait peut-être réussi d'enchaîner la révolution en Europe, de l'étouffer... il me laissait peu d'espoir de décrire de nouveaux bouleversements et de faire moi-même de grandes choses. Lui, lui il a eu le bonheur inouï de se montrer historien et homme d'action en même temps. Les historiens futurs lui sauront gré d'avoir prouvé au public qu'un grand historien peut aussi devenir un

grand ministre; la confrérie sentira toujours pour monsieur Thiers une sympathie particulière; ces messieurs se glorifieront de sa gloire : l'histoire parlera toujours bien de monsieur Thiers.

Je vous embrasse, mon cher et très bon Mignet, et je vous prie de recevoir l'assurance de mon parfait dévouement.

6. — *Au même.*

Ci-joint, mon cher Mignet, le livre sur la Prusse et sa déplorable domination. Je vous envoie en même temps deux numéros d'un journal allemand que je vous prie de faire parvenir à M. Cousin; dans l'un de ces numéros [1], je l'ai défendu contre les calomnies de mon vertueux ami Leroux, et dans l'autre, je l'ai tant soit peu attaqué, toutefois en disant qu'il est le plus grand philosophe que la France ait produit depuis Descartes. Dans le numéro 36, il est aussi question du beau secrétaire perpétuel de l'Académie et de son beau discours sur Daunou [2]; veuillez charger le bon M. Stolz de vous donner la traduction de ce passage.

Demain à 6 heures, je pars. Depuis trois jours toute ma pensée est déjà en Allemagne, et je vous avoue qu'elle commence déjà à s'y ennuyer; je serai bientôt de retour. A revoir!

Que les Dieux vous prennent dans leur sainte et digne garde.

HENRI HEINE.

Vendredi 20 octobre [1843] [3].

1. Cf. Elster, VI, 408 sq.

2. Id., *ibid.*, p. 404 sq. — Le « beau secrétaire » est Mignet lui-même, « le beau Mignet ».

3. Il existe encore une fort jolie lettre de Heine à Mignet. Elle a été publiée par M. E. Petit, dans son livre : *F. Mignet* (Perrin, 1889). Elle est datée du 17 janvier 1849.

7. — *A Mathilde* [1].

Hambourg, 23 août 1844.

Ma chère Nonotte! je ne veux pas m'inquiéter, mais je pourrais avoir de tes nouvelles depuis longtemps : j'espère que je reçois aujourd'hui une lettre de toi. Ce silence est impardonnable, car tu sais que quand je perds la tête, je reviens à Paris en toute hâte, sans avoir terminé mes affaires. Écris-moi vite et beaucoup, aussi souvent que possible; je prends des précautions que tes lettres me soient envoyées à Paris, s'il en arrive après mon départ dont je ne peux guère fixer l'époque, vu que tout dépend des nouvelles que je reçois de toi. Je suis bien triste et tu me manques partout, ma pauvre brebis; enfin, je le vois bien, je ne vis que pour toi; toutes mes pensées sont à Chaillot, n° 101 [2]. Bien des choses à tes amies, principalement à Pauline. O que je serai heureux à Paris quand je reverrai sa belle jambe! A Paris! A Paris! que je serai content d'être de retour à Paris. Je t'aime trop.

HENRI HEINE.

8. — *A la même.*

Hambourg, ce 25 septembre 1844.

Ma chère amie!

La poste part dans un quart d'heure et je t'écris en toute hâte. J'ai reçu ta lettre et j'ai vu avec plaisir que l'argent que je t'envoyais arrivait à propos. Je t'envoie aujourd'hui encore une lettre de change de 100 francs sur Fould, afin que tu ne sois pas sans argent, mais je te supplie de ne pas le dépenser si tu n'en as pas besoin. Tu n'as pas une idée combien je suis gêné dans ce moment. Je ne peux pas

1. Lettres écrites durant le second voyage du poète en Allemagne.

2. C'est l'adresse d'une pension de famille où Mathilde se retirait en l'absence de son mari.

partir le 30 de ce mois, et j'ai remis mon départ pour le 5 octobre; il faut que je sois le 12 à Paris pour affaires pressantes. J'espère que tu ne sortiras pas où tu peux être rencontrée par nos connaissances; ne fais pas du chagrin à ton pauvre mari, qui est un Phénix, malgré ta petite moquerie. — Mille compliments à M. Darte; j'espère réussir dans son affaire. Bien des choses à Pauline. Toi je t'aime et je te prie de ne pas me rendre le plus malheureux des hommes.

H. H.

Il faut envoyer le billet chez les Foulds, acquitte avec ta signature comme l'autre jour.

9. — A *Michel Lévy* [1].

Mon cher Monsieur!

Vous m'avez mis une puce dans l'oreille et je vous prie de m'en délivrer le plus tôt que possible. Les Débats, principalement Cuvillier-Fleury devaient plutôt me défendre qu'attaquer. Vous dites qu'on leur a fait croire que j'ai vilipendé Guizot et les autres Philippistes dans la Lutèce; c'est une infamie, un mensonge dégoûtant inventé par des allemands et colporté par des français qui ne connaissent pas l'original allemand de mon livre. Je suis habitué à être attaqué et même grossièrement, mais je suis peiné de voir des honnêtes gens trompés par des lâches calomnies. Quand l'édition française de Lutèce paraîtra, ils seront détrompés mais trop tard, et il s'agit de déjouer à

1. Toutes ces lettres sont conservées dans l'original. La première de toutes ne porte pas le nom du destinataire. Mais je crois pouvoir affirmer qu'elle est adressée à Michel Lévy. J'ignore si la démarche dont il est question fut faite auprès des *Débats*; en tous cas, dans son feuilleton du 15 avril 1855, Cuvillier-Fleury consacra à *de l'Allemagne* et à *Lutèce* quelques jolies pages d'une impitoyable ironie, qui durent chagriner Henri Heine. La lettre a dû être écrite vers le mois de mars 1855. Cf. *Deutsche Rundschau*, juin 1894, p. 371 sq., et la lettre à Guizot, n° 24.

présent ces manœuvres ténébreuses. Je comprends tout, mais je n'ai pas les jambes libres, prêtez-moi les vôtres. Comme les Français sont moutonniers, les premiers articles peuvent faire beaucoup de mal à vos intérêts. Je ne vois pas ce que j'écris, mais vous comprendrez mon griffonnage.

Tout à vous

H. H.

10. — *Au même.*

Mon cher Lévy!

La variante que je vous ai envoyée hier ne vaut rien et je vous prie de la remplacer par celle d'en haut, qui ne contient, je crois, que 53 mots; le passage que nous devons biffer contient 49 mots. Le prote s'arrangera comme il pourra, je suis un mauvais calculateur et en outre, plus malade que jamais. Je vous ai envoyé hier la préface; j'espère qu'on m'enverra encore une épreuve que je rendrai tout de suite au porteur.

Mes compliments empressés.

HENRI HEINE.

Le 23 juin 1855.

11. — *Au même.*

Mon cher Monsieur Lévy!

Venez donc demain, s'il vous est possible, me voir pour quelques minutes. Je vous attendais hier et aujourd'hui.

N'oubliez pas ce que je vous ai dit par rapport à M. Ratisbon qui a été si obligeant pour moi; vous m'avez promis sa visite, et vous savez, les malades sont comme les enfants, ils ne peuvent pas attendre longtemps.

Si mon livre [1] a paru, envoyez-moi 12 exemplaires et la liste des personnes qui recevront le livre de vous directement.

1. Poèmes et légendes.

J'ai préparé pour vous le manuscrit des Reisebilder; j'y ajouterai les *Nuits Florentines*, deux articles qui ont paru dans la revue des Deux Mondes de 1836 (je crois); comme je ne possède plus les deux numéros qui contiennent ce travail, je vous prie de les demander chez Buloz de ma part ou de la vôtre.

Je suis trop malade pour traîner en longueur mes publications. Vous me comprenez.

Mille amitiés,

HENRI HEINE.

Ce 3 juillet [1855].

12. — *Au même.*

Mon cher Lévy!

J'avais abandonné à vos soins les épreuves des *Reisebilder*, en me réservant seulement celles où il y aurait des morceaux neufs et des vers. Cependant, un regard fugitif que j'ai jeté sur la feuille ci-jointe a suffi pour me faire remarquer qu'une trop consciencieuse exactitude ne préside pas à la correction de mes pauvres Reisebilder et qu'il y a de vilaines fautes d'impression qui pourraient défigurer tout un livre. Je dois donc, mon cher Lévy, vous recommander encore une fois et tout particulièrement ces épreuves que je ne peux pas corriger moi-même à cause de l'état souffrant de mes yeux qui empire de jour en jour. Je vous supplie de faire revoir mes épreuves avec plus de soin.

Le médecin-factotum de M. A. Thierry a été chez moi hier; *il était content* que j'avais déjà fait ma commission. J'ai hâte de vous faire savoir que M. Thierry n'est visible qu'après 4 heures, tous les jours.

N'oubliez pas de m'envoyer les *Nuits florentines* et le *Schnabelevopski*. Envoyez-moi aussi 6 exemplaires de mes Poèmes que vous mettrez sur mon compte.

Mille compliments empressés,

HENRI HEINE.

Paris, ce 3 août.

13. — *Au même.*

Jeudi matin.

Mon cher Monsieur Lévy!

Je présume que ces lignes vous trouvent à Paris et que vos occupations ne vous empêchent pas de venir me voir aussitôt que possible : j'ai bien besoin de causer avec vous un moment.

Depuis une quinzaine, même depuis que je vous ai vu la dernière fois, je suis sans épreuves; je ne comprends rien à cette interruption des Reisebilder. Veuillez m'en dire la raison.

Bien des choses désagréables m'arrivent, et je suis toujours, avec dévouement, votre tout malade...

HENRI HEINE.

14. — *Au même.*

Mon cher Monsieur Lévy!

En ouvrant ce matin l'enveloppe des épreuves que votre jeune homme m'a apportées avant hier, je vois à mon grand déplaisir qu'on ne m'a pas envoyé la feuille 17 ni la fin de la feuille 16, qui contient précisément l'impression du morceau dont le manuscrit se trouve dans ladite enveloppe. Or ce manuscript est si mauvais, si confus, qu'une exacte révision de l'épreuve par moi-même est de la plus haute importance. — En même temps, ce morceau aborde un sujet très scabreux, de sorte qu'une faute d'impression pourrait me jouer un terrible tour dans mon pays. Je tiens donc à voir et à corriger cette feuille 17 aussitôt possible et je vous prie de faire dire à l'imprimeur qu'on me l'envoie, ainsi que la fin de la feuille 16, tout de suite.

Est-ce que les feuilles, que vous m'avez apportées l'autre jour sont déjà tout à fait imprimées? J'ai eu l'idée de ne pas me faire envoyer les épreuves des feuilles où il n'y a pas de notables changements en laissant à vous seul la besogne d'une exacte révision avant le bon à tirer. Cependant ce ne sera pas mal de me les envoyer tout de même

avant qu'on les imprime, car dans un moment où mes yeux me le permettent, j'aime à voir s'il n'y a rien de fautif. — P. E. Si la page 285 n'est pas encore imprimée, je voudrais bien à la ligne 9 mettre un *là* avant le même mot *la*. — Hélas! toute la phrase aurait besoin d'être refaite. — Et c'est seulement sur cette page que j'ai jeté un regard. — Voilà pourquoi dorénavant je désire recevoir toutes les feuilles avant l'impression.

Une bonne nouvelle que j'avais oublié de vous communiquer l'autre jour : une traduction anglaise des Reisebilder qui a paru à New York a un énorme succès selon une correspondance de la Gazette d'Augsbourg (qui ne m'aime pas assez pour inventer mes succès).

Tout à vous,
Votre dévoué,

HENRI HEINE.

Mercredi 4 octobre 55.

15. — *Au même.*

Je n'ai jeté qu'un regard sur cette feuille et je prie M. Lévy de la faire corriger avec soin. — Je recommande aussi à leur attention mes changements sur le titre et j'espère qu'elles soient approuvées.

H. HEINE.

16. — *Au même.*

A M[rs] M. Lévy.

Je vous prie d'envoyer tout de suite à l'imprimerie la mi-feuille ci-jointe où j'ai fait quelques corrections ; j'espère qu'elles ne viennent pas trop tard sous presse. Je désire qu'on m'envoie aussi la feuille suivante au cas qu'elle ne soit pas encore en train d'impression.

Je vois bien que je dois revoir tout avant votre bon à tirer.

Je vous prie de me faire savoir si le nouveau tirage de

l'Allemagne se fait déjà ; j'ai un changement à faire dans la préface.

Je pense que ces lignes ne trouvent plus M. Lévy à Paris.

Mes compliments empressés.

P. ce 8 octobre 1855.

17. — *Au même.*

Mon cher Lévy !

Je vous ai écrit l'autre jour que j'avais l'intention de changer quelque chose dans la préface de l'Allemagne ; je suis revenu de cette idée, je n'y changerai rien du tout et vous pouvez faire le nouveau tirage sans m'avertir...

Des nouvelles sinistres sur l'état de ma santé ont alarmé ma famille en Allemagne, et mon frère et ma sœur sont accourus à Paris pour me voir; tout mon temps leur appartiendra pendant une huitaine et l'impression des Reisebilder s'en ressentira.

Je vous prie, mon cher Lévy, d'employer votre crédit à faire insérer la réclame ci-jointe dans les journaux les plus importants de Paris; ne tardez pas à le faire. Je vous dis d'avance mes remercîments pour ce service.

Tout à vous.

HENRI HEINE.

Jeudi.

18. — *Au même.*

Paris, 6 décembre 1855.

Mon cher Lévy !

Veuillez me dire pourquoi je ne reçois plus d'épreuves? je dois présumer que vous voulez retarder l'impression à cause du nouvel an; c'est aussi mon idée, que mon Livre ne doit paraître qu'au milieu du mois prochain (il se vendra bien sans l'attrait du cadeau d'étrennes), mais je désire pas l'interruption de l'impression; cependant, c'est votre affaire.

En attendant, ayez la bonté de dire à l'imprimeur que je désire revoir mon Manuscript et qu'il m'envoie ce Manuscript du 2e volume des Reisebilder en m'indiquant jusqu'où la composition est déjà faite; j'ai beaucoup de changements à faire dans les feuilles dont je n'ai pas encore reçu des épreuves, et si je les faisais à présent sur le Manuscript, le prote aura une besogne moins fastidieuse. Enfin je lui épargne une peine en ne faisant pas plus tard ces changements sur des épreuves déjà paginées.

J'étais si malade ces jours-ci que quelques compatriotes allemands qui sont venus à Paris pour voir l'exposition ont retardé leur retour en Allemagne dans l'espérance de pouvoir assister à mes funérailles; ils en sont pour leurs frais. Je suis encore très faible et abruti par la souffrance. Ne tardez pas trop de venir me voir; ne craignez pas que je vous retienne trop longtemps à causer, je ne peux pas parler.

N'oubliez pas le Manuscript que je redemande pour quelques jours.

Votre tout dévoué.

HENRI HEINE.

19. — *Au même.*

Mon cher monsieur Lévy [1].

J'ai attendu en vain jusqu'à ce moment une seconde épreuve de la 16e feuille que l'imprimeur m'avait envoyée l'autre jour pour répondre à votre exclamation. Je vous ai déjà dit que c'est une feuille très scabreuse, et que je tiens fort à me rassurer sur le compte des corrections — je ne serai pas tranquille avant d'avoir reçu une seconde épreuve pour me rassurer à cet égard. — Aussitôt que j'aurai cette épreuve, je rendrai aussi les autres feuilles,

1. Cette lettre a été dictée par le poète à son secrétaire. Elle contient les dernières lignes connues que le moribond ait écrites ou dictées. Henri Heine mourut le 17 février 1856 à 5 h. du matin. On voit avec quel courage surhumain, en dépit de la souffrance qui « l'abrutissait », il travaillait sans cesse à la traduction de ses livres.

qui finissent le livre. Je ne sais pas si c'est exprès que vous mettez sur le titre l'année 1855.

Est-ce que M. Théophile Gautier vous a envoyé quelque chose pour les Reisebilder?

Votre tout dévoué.

Pour M. HENRI HEINE.

Lundi, ce 11 février [1856].

20. — *A F. Buloz* [1].

Mon cher Buloz!

Atta Troll, qui a l'honneur de vous présenter aujourd'hui ses respects, n'est pas pour vous un étranger. Vous avez assisté à sa naissance, vous avez guidé ses premiers pas dans le monde, vous étiez pour ainsi dire son parrain; veuillez lui continuer votre puissant patronage, il en a besoin plus que jamais dans ce moment où il fait de nouveau ses débuts après avoir longtemps vécu éloigné de la scène littéraire. Protégez, mon cher ami, ce vertueux enfant des montagnes, dont la candeur chevelue est exposée à bien des chutes sur le sol glissant de notre société pourrie et démoralisée. Je vous envoie donc votre vieil filleul avec la plus chaude recommandation.

Votre tout dévoué.

21. — *A Michel Chevalier* [2].

Mon cher ami!

Je ne sais si vous m'accordez encore le droit de vous

1. Directeur de la *Revue des Deux Mondes*. — Cette lettre accompagnait l'envoi des *Poèmes et Légendes* parus en 1855. Nous n'en avons que le brouillon.

2. La première des deux lettres nous a été communiquée très obligeamment, en copie prise sur l'original, par M. Paul Leroy-Beaulieu. Les relations de Heine avec Michel Chevalier et Émile Péreire, dont il sera question plus loin, dataient des réunions saint-simoniennes de la rue Taitbout, au début des années *trente*.

donner ce nom, car je m'aperçois que dans ce pays de l'instabilité tout subit la loi de la prescription, et que l'amitié n'y est nullement viagère. Quant à moi je suis un malheureux qui ne change que de chemise, et encore j'espère que bientôt je pourrai me soustraire aussi à ce changement, et que j'aurais endossé ma dernière chemise. Ma maladie va de mal en pis.

Je vous envoie la nouvelle édition de mon livre de l'Allemagne; ce n'est plus le même livre, vu qu'une partie du premier volume et tout le second contiennent du nouveau. Je n'ai pas besoin de vous dire que la préface [1] n'est pas à votre adresse; je me repens presque aujourd'hui de l'avoir écrite; mais j'étais dans un moment de juste indignation. Il ne s'agit pas ici d'Enfantin, qui n'était jamais pour moi autre chose qu'un mythe; lui aussi ne s'est guère préoccupé de moi, pas plus que si je m'appelais Osiris — quoiqu'il ait bien su que ce pauvre Osiris était très souffrant, depuis qu'il a été déchiré en morceaux par le méchant Typhon. Je lui ai écrit une fois, non au Dieu Typhon, mais au divin Enfantin [2]; cependant, depuis sa missive datée des bords du Nil [3], il ne m'a honoré d'aucune ligne. C'est un Dieu et il peut dire : prosternez-vous ou reniez-moi! Ce que je viens de faire, c'était mon droit et il ne peut pas m'en vouloir. J'en ai renié bien d'autres qui valaient mieux. Ce n'est donc pas d'un Dieu que je me plains : les griefs m'arrivent de plus bas. — Mon cher Michel, mon engouement à réclamer les droits de la matière a cessé depuis que je vois combien cette matière devient envahissante, après s'être vu un peu réhabilitée; elle ne se contente plus d'être établie sur un pied d'égalité avec l'esprit, non, d'usurpation en usurpation elle va jusqu'à insulter l'Esprit. Ah, Madame la matière, c'est très bête à vous, et vous êtes une sotte!

1. Dirigée contre les anciens Saint-Simoniens, devenus « néo-millionnaires » et « arrivés très vite — avec les chemins de fer ». Rien ne prouve mieux, d'ailleurs, que cette préface, combien peu Heine a compris le Saint-Simonisme.

2. Cf. Préface de *de l'Allemagne*. Paris, Renduel, 1835.

3. Le précieux Strodtmann a traduit cette lettre : II, p. 87 sq.

Je me tais car ce que j'allais dire devient très mesquin de ma part. D'ailleurs, il n'y a rien de plus niais que de se plaindre par le temps qui court. Je devrais même m'abstenir de me plaindre de ma santé.

J'ai déguerpi de la rue d'Amsterdam et je demeure à présent aux Champs-Élysées, 3, avenue Matignon.

Soyez persuadé que je vous aime beaucoup et que je serai jusqu'à ma dernière heure, mon cher Michel,

Votre tout dévoué.

HENRI HEINE.

Paris, 18 février 1855.

22. — *Au même*[1].

Mon très cher et très bon Michel!

Votre dernière visite m'a fait du bien. J'étais bien abattu et découragé; à présent je ne suis que honteux. Mais que voulez-vous, la coupe d'amertume était pleine et l'affaire Pereire, cet incident si petit en apparence, fut la goutte qui la fit déborder. Je suis homme, et j'étais froissé dans mon amour propre et dans mes intérêts financiers en même temps, — j'étais blessé à la fois aux deux talons, qui sont vulnérables chez les Achilles modernes. — Je me reprochais d'avoir fait une bassesse, et la pire de toutes, une bassesse gratuite. — J'étais devenu ridicule à mes propres yeux comme un niais que j'étais, un ultra niais qui supposais de la sympathie pour le martyr de l'esprit chez un des grands seigneurs de la matière. — Et je fis la bêtise que je regrette et que je ne désespère pas de pouvoir racheter honorablement un jour ou l'autre.

Si vous avez encore l'intention de parler à M. Pereire à mon égard, ayez la bonté de vous souvenir que je vous ai chargé de lui faire en mon nom des remercîments que je lui dois dans tous les cas, quelque blessant qu'ait été son procédé. Veuillez aussi vous enquérir auprès de lui s'il a reçu ma première lettre, écrite il y a sept semaines,

1. Brouillon autographe au crayon.

dans laquelle je lui ai avoué que pour faire face aux exigences de la vie quotidienne, je suis dans la nécessité de gaspiller mes forces dans des travaux stériles, tandis que je pourrais mieux employer le peu de jours qui me restent en finissant les Mémoires que j'ai déjà commencé à écrire, mais dont la publication posthume ne pourrait me profiter pendant ma vie. Je priai donc M. Pereire de me procurer les moyens pécuniaires qui me donneraient les loisirs d'une année que je pourrais consacrer à un ouvrage dans lequel il trouvera un jour un contentement personnel, parce que des intérêts qui sont aussi les siens y [sont] seront[1] traités d'une manière brillante et victorieuse, à la grande confusion de nos ennemis communs.

Oui, c'est précisément parce que nous avons des ennemis communs que je combats pendant que Pereire ne pense qu'à ses chemins de fer, que je croyais avoir le droit de lui demander un coup d'épaule, un service qu'il pouvait me rendre sans bourse délier. D'ailleurs, en détrônant Rothschild il m'a privé de ces[2] profits que je tirais de lui à chacune de ses grandes entreprises où il m'intéressait toujours pour quelque chose. Tâchez donc de savoir, mon cher Michel, si votre ami Pereire a reçu ma lettre ; s'il ne l'a pas reçue, vous pouvez bien avoir eu raison en disant qu'il y avait une erreur et que c'était la faute de quelque employé subalterne qui m'a valu l'envoi de 20 actions au lieu des 100 que j'avais demandées. Entre nous, il serait toujours temps pour M. Pereire de revenir sur cette erreur, même si depuis j'ai eu le guignon de lui déplaire par quelque boutade malencontreuse. — Je lui tendrai tout résigné ma tête coupable, afin qu'il y dépose des charbons ardents, selon le principe de l'Évangile, qui dit : Faites du bien à ceux qui vous ont offensé, et vous amasserez sur leurs têtes des charbons ardents. Émile Pereire, lui qui dirige à présent l'exploitation de tant de mines de houille, est plus que jamais à même de couvrir ma pauvre tête de charbons ; mais qu'il la couvre de beaucoup de charbons,

1. On voit, par cette correction, que la partie des *Mémoires* à laquelle il est fait allusion n'était pas encore écrite.

2. Var. « des carottes que je lui tirais ».

car peu de charbons, comme vous avez vu, font du mal, tandis que beaucoup de charbons font du bien. — Pour parler sans parabole évangélique, le comité des chemins de fer et des mines de l'Autriche tient, comme toutes les compagnies industrielles, une quantité d'actions en réserve, dont peut toujours disposer un personnage omnipotent, un *Pontifex Maximus* des ponts et chaussées ferrés, comme j'ai appelé Péreire dans mon livre de Lutèce qui est sous presse et que je vous enverrai le mois prochain.

Ne m'oubliez pas, et soyez persuadé que j'ai pour vous autant d'affection que d'estime; je vous vénère et je vous aime.

P., 24 février 55.

23. — *A Philarète Chasles.*

Mon cher Philarèth!

A toute heure pendant le milieu de la semaine (mardi, mercredi, jeudi) je suis à votre disposition si vous avez réellement l'idée de me faire la charité d'une visite. Quant aux livres dont vous parlez, je peux vous procurer moi-même ceux dont vous avez besoin pour un article nécrologique sur moi; pourvu que vous écrivez un tel article, il m'importe peu qu'il ne soit imprimé qu'après ma mort. La chose principale, c'est d'être apprécié par un esprit comme le vôtre, par un des deux véritables critiques que possède la France. L'autre, n'en vous déplaise, c'est Sainte-Beuve, qui me donnera aussi un article posthume, de sorte que je peux me faire enterrer sans inquiétude. Le sort de mes livres est ainsi assuré. Mr Michel Lévy, qui s'occupe dans ce moment de la mise en scène de mon immortalité, vous enverra, en mon nom, les volumes de l'édition française de mes œuvres à mesure qu'ils paraissent. J'espère qu'il n'a pas oublié de vous envoyer *Lutèce*, ce livre dont tout Paris a parlé pendant huit jours. Huit jours! on n'a guère parlé plus longtemps de Fiesqui ou de Paganini ou de tout autre virtuose étranger!

Occuper Paris, le centre du beau monde, pendant toute une huitaine! Mais savez-vous que c'est un honneur pro-

digieux pour un pauvre petit allemand qui a gardé les cochons dans son pays. — Non, mon cher ami, c'est encore une calomnie de mes pourceaux d'Outre Rhin, je ne les ai jamais gardés lorsque j'habitais l'Allemagne, et depuis que je suis arrivé en France, j'ai toujours vécu dans la meilleure société des bipèdes civilisés. — Adieu! ne m'oubliez pas. Vous avez toujours été parfait pour

Votre

H. H.

Les lettres qui vont suivre sont de simples brouillons, parfois refaits plusieurs fois, de lettres destinées à des personnages dont le nom n'est pas inscrit en tête de la feuille. D'après le contenu des lettres et les allusions qu'elles renferment, je les ai attribuées à Thiers et à Guizot. Je ne saurais reprendre ici la discussion que j'ai développée ailleurs. (*D. Rundschau*, VII, 94.)

24. — *A Guizot.*

Mr

J'ai l'honneur[1] de vous envoyer ci-joint un exemplaire de ma dernière publication allemande[2], que je vous prie de vouloir bien accepter comme un témoignage de ma respectueuse sympathie pour votre personne. Le second et le troisième volume de cette publication forment un ouvrage à part que j'ai intitulé *Lutèce* et dont une version française paraîtra le mois prochain. J'avais retardé l'envoi de mon livre dans l'espoir de vous présenter en même temps cette traduction française; mais des raisons d'une susceptibilité presque sentimentale dont vous souririez sans doute, me font vivement désirer de voir ce livre déjà à présent dans

1. Brouillon écrit par un secrétaire, sous la dictée de H. H. Les innombrables ratures et corrections sont autographes.
2. *De l'Allemagne*, 2 vol. Paris, 1855.

vos mains. Du moins, si des insinuations malveillantes sur ce livre par rapport à vous, Monsieur, ont su vous approcher, je vous sais ainsi en état de vous convaincre par vous-même que je ne suis pas le méchant homme qui aurait vilipendé Mr Guizot. Le but de mon livre de *Lutèce* n'échappera point à votre perspicacité, et si vous prenez réellement la peine de le lire, vous avouerez, j'aime à le croire, que j'ai fait quelque chose pour faire vivre dans la mémoire de ceux qui viendront après nous les quelques années de l'époque parlementaire dont on ne saurait assez apprécier l'importance pour l'histoire, et dont on oubliera le véritable génie à cause du grand tumulte des événements et des passions effrénées qui, depuis, ont envahi la société entière. Dans le drame de cette époque, la postérité ne verra que trois personnages : Louis-Philippe, Mr Thiers et Mr Guizot, et ce sont naturellement les trois héros de mon livre.

Veuillez agréer l'assurance de ma haute admiration et du profond respect avec lequel je suis, Monsieur,

Votre tout dévoué serviteur.

Paris, 6 mars 1855.

25. — *A Guizot.*

J'ai hâte [1] de vous envoyer un exemplaire de la traduction de mon livre de *Lutèce* que mon libraire m'apporte à l'instant et qui ne sera mise en vente que dans quelques jours; des raisons de haute convenance, ainsi que l'économie du livre qu'il a fallu donner en un volume au lieu de deux comme dans l'édition allemande, ont nécessité quelques retranchements. Je regrette beaucoup qu'au moment où j'ai rédigé la version allemande, je n'aie pas eu le courage de vous demander une visite de quelques instants pour me donner tel ou tel renseignement verbal

1. Brouillon autographe, au crayon, 2 feuilles papier écolier, ratures innombrables d'un crayon plus fin, d'une écriture plus reposée.

sur des choses qu'on n'aime pas à communiquer par une lettre. Si ma maladie ne m'empêche pas de continuer un travail dans lequel j'ai entrepris d'esquisser la tourmente de ma propre vie, et si dans ce travail j'arrive jusqu'au mouvement intellectuel et aux événements politiques dont vous pouvez à bon titre dire : « quorum magna pars » — je n'hésiterai pas alors à vous importuner par la demande de m'accorder un quart d'heure de conversation. Hélas! dans ce moment, une telle faveur me serait inutile et même nuisible. Je souffre à l'heure qu'il est d'un mal de gorge qui ne me permet pas de parler, et je suis en vérité si malade, que la moindre émotion me serait pernicieuse. Quelque sceptique que j'aie toujours été, je n'ai jamais pu me défaire, je dois l'avouer, d'un certain saisissement religieux à l'approche d'un véritable grand homme. Mais, à vrai dire, j'en ai rencontré si rarement que je n'ai pu devenir blasé sur ce sentiment de vénération superstitieuse que m'inspire le génie humain.

Déjà votre lettre, Monsieur, m'a émotionné à un haut degré et je ne saurais assez vous remercier du ton affectueux qui y règne et qui a été pour moi un bienfait moral dans la tristesse et l'accablement d'esprit où je me trouve.

Recevez, Mr, l'assurance réitérée de mon admiration et de mon dévouement inaltérable[1].

26. — *A Thiers.*

Monsieur[2],

Comme vous n'êtes pas au pouvoir en ce moment, et

1. Les variantes sont innombrables. Voici, par exemple, les formes successives de la phrase qui commence par : *Si ma maladie* ne m'empêche pas de continuer [mes travaux sur] [la période cont] [les hom] [un travaille] [mes travaux] [sur votre] un travail [que] dans lequel j'ai entrepris [d'écrire l'] d'esquisser [les temps que j'ai vu] [le mouvement que j'ai] [les temps] [choses que j'ai vu] [les événements] [événements] [et les] [qui se sont passés sous mes yeux] la tourmente de ma propre vie... etc.

2. Brouillon autographe au crayon. 4 feuilles papier écolier. Corrections nombreuses, d'un crayon plus reposé.

qu'à l'époque où vous le serez le pauvre moribond qui vous écrit aujourd'hui ces lignes n'aura besoin d'aucune protection humaine, je ne peux pas être soupçonné d'obéir à des motifs mondains en m'empressant aujourd'hui de ranimer et d'augmenter l'intérêt dont vous m'avez toujours honoré.

Rassuré sur ce point, je veux bien vous faire l'aveu que le désir de faire quelque chose qui pût vous être agréable était pour beaucoup, sinon pour la plus grande part dans l'idée qui m'était venue de publier le recueil de lettres qui forme le livre de *Lutèce* et que j'ai l'honneur de vous présenter ci-joint. Dans la disposition d'esprit où sont aujourd'hui mes Allemands. cette publication était très scabreuse, et je doute également que la version française de mon livre trouve à l'heure qu'il est une grande sympathie en France; elle vient peut-être même à un moment très malencontreux.

N'importe; j'ai voulu évoquer par cette publication les jours les plus brillants de cette période parlementaire qui ne sera représentée dans l'histoire que par trois grands noms, ceux de Louis-Philippe, de Thiers et de Guizot; et je crois n'avoir pas tout à fait manqué mon but. Oui, il n'y a que ces trois noms que les petits garçons de l'avenir aient besoin d'apprendre par cœur à l'école pour faire un bon examen; dame Clio n'accorde pas dans ses tablettes beaucoup de place aux héros de second ordre et elle aime à résumer toute une époque soit dans un seul grand homme, soit dans un glorieux triumvirat. J'ai suivi l'exemple de la Déesse dans mon livre de *Lutèce* que je vous prie de ne vouloir juger que dans son ensemble et non pas dans ses détails ou même d'après des expressions qui peuvent être parfois quelque peu bourrues. Si j'ai fait de l'opposition au ministère du 1er mars, opposition qui, d'ailleurs, n'était pas trop dangereuse, si je vous ai même parfois rudoyé comme ministre, je n'ai jamais manqué de rendre justice en vous à l'homme de bien et de génie, et de le défendre contre la cohue de mes compatriotes qui vomissaient alors contre vous tant de sottes diatribes et de calomnies. Le temps a fait justice de ces derniers. Mais lors de votre ministère de 1840, les mensonges les plus

absurdes trouvaient du crédit au delà du Rhin. C'était un ignoble spectacle que cette fureur qui, s'échauffant peu à peu, parvint enfin au comble de la rage. Ceux qui donnèrent le signal étaient quelques ânes patriotiques de ma connaissance et dont l'un avait même reçu de vous quelques bienfaits. D'autres ânes de mon pays répondirent à leurs cris, d'atroces braillements stupides éclatèrent chez nous de tous les côtés et l'on aurait presque pu dire que toute l'Allemagne n'était qu'un seul âne s'évertuant à braire contre M. Thiers. [(Ici suit un passage assez long qui a été biffé sur le brouillon) : Mais je dois avouer cette vérité que vos Français, les enfants terribles de la Révolution, avaient peut-être un peu provoqué la colère du grand animal de là-bas en lui fourrant une poignée de poivre dans un endroit où les ânes allemands sont aussi sensibles que ceux de France. Et pour tout dire, anche io sono tedesco et je boudais un peu contre l'homme qui menaçait ma patrie d'une guerre désastreuse. Ne m'en voulez donc pas dans aucun cas pour les quelques expressions irrévérencieuses qui m'échappèrent alors. Vous n'avez pas une idée combien je vous aime.]

Je vous prie, monsieur, de vouloir bien regarder la date de mes lettres en lisant mon livre de *Lutèce*, et vous rappeler sous quelles auspices je les ai écrites. Il ne vous échappera pas qu'à une pareille époque je ne pouvais pas donner à mon style des tours courtisanesques en parlant de vous au milieu du quartier général de l'ânerie germanique. J'ai fait mon possible.

Votre sagacité vous expliquera le reste. Comme je vous aime bien sincèrement, je serais peiné si, par inadvertance ou gaucherie, j'avais dit quelque chose qui pourrait vous déplaire. Dans l'état où je me trouve, je dois vivre de mes souvenirs, et le vôtre est bien cher à mon cœur.

Veuillez agréer, avec votre bonté habituelle, l'assurance de ma grande admiration et de mon respectueux dévouement [1].

H. H.

1. Toute la fin de cette lettre, ainsi que le passage qui est biffé dans le brouillon, ont été supprimés dans la traduction

27. — *Au même.*

Monsieur,

Le gracieux accueil dont vous avez honoré mon livre de Lutèce m'encourage de vous envoyer un autre livre qui vient de quitter la presse [1]. C'est une lecture qui vous convient peut-être dans un moment où vous n'êtes plus accablé d'affaires sérieuses et où vous pouvez, au milieu de vos bosquets verdoyants, vous abandonner aux gazouillements des oiseaux et des poètes. Dans un autre moment et dans une autre saison je me serais bien gardé de présenter des poésies à un homme d'État, je crains trop le sourire moqueur que les poètes provoquent souvent avec raison sur [leurs] les lèvres de toutes les personnes occupés d'intérêt.

[Le succès [2] de mon livre de Lutèce, dont tout Paris a parlé pendant une quinzaine, m'a beaucoup effrayé. Dire la vérité est un dangereux métier, principalement pour un malade qui a besoin de repos. Aussi je me garderai bien de faire paraître pendant mon vivant un autre livre écrit avec la même désinvolture et la même implacable véracité. Ce que j'ai de mieux à dire sur notre société contempo-

allemande. Je n'éprouve pas les mêmes scrupules que la rédaction de la D. R. Tous ceux qui ont lu Heine savent bien que c'était son habitude de traiter d'*ânes* les patriotes à tous crins, les Venedey et autres : ils ne s'étonneront donc pas de le voir revenir une fois encore sur cette plaisanterie peu délicate. En revanche, la distinction que nous avons faite plus haut, p. 281, entre ses sentiments patriotiques et ceux des *Tendenz Dichter* éclate dans le passage : « *anche io sono tedesco* ».

On voit, en outre, par cette lettre, combien sont peu fondées les attaques dirigées contre le poète au sujet des obligations morales que lui faisait sa pension. Si, en 1855, il prend mille précautions pour faire accepter à Thiers les critiques qu'il lui adressait en 1840, il est à présumer que, à cette dernière date, Henri Heine ne se croyait guère lié par les 4800 francs qu'il touchait sur les fonds secrets.

1. *Poèmes et Légendes.*

2. Tout le passage entre crochets a été supprimé sur le brouillon.

raine, vous le lirez un jour dans mes mémoires posthumes et je ressens déjà aujourd'hui un véritable plaisir en pensant que vous, monsieur, compterez parmi les lecteurs d'élite de cet ouvrage.

Je regrette beaucoup, monsieur, de ne pouvoir pas vous présenter mes respects en personne; il est vrai, la [sous-] l'arrière-pensée que je pourrais peut-être à cette occasion tirer de vous quelques renseignements de grande importance pour la partie politique de mon ouvrage, cette arrière-pensée est pour quelque chose dans mes regrets.]

Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée et agréez-en l'expression respectueuse [1].

Paris, ce [7] 16 juillet 1855.

28. — *Fragment de lettre à un personnage inconnu.*

Je regrette beaucoup [2], monsieur, que ma fatale infirmité m'empêche de vous présenter mes respects en personne; je ne saurais dissimuler qu'une arrière-pensée bien humaine est pour quelque chose dans ces regrets : c'est que je m'occupe à cette heure d'un ouvrage en forme de mémoires où je m'évertue de dire la vérité et toute la vérité sur les hommes et les choses de notre société contemporaine, et je m'imagine qu'une causerie avec vous, monsieur, m'aurait valu bien des renseignements véridiques sur la situation brilliante et glorieuse dans laquelle nous pataugeons aujourd'hui. Un auteur ne pense qu'aux intérêts de son livre, mais cet égoïsme devient pardonnable s'il s'agit d'un livre dont la publication doit être posthume.

1. Nous avons ici à la fois le brouillon autographe, au crayon et la copie de ce brouillon, faite à l'encre par un secrétaire; sur cette copie, le poète a fait au crayon des ratures, et, entre autres, supprimé tout le passage que nous avons placé entre crochets.

2. Fragment de brouillon autographe, au crayon.

29. — *A un diplomate.*

Commencement de juillet 1855.

Monsieur!

Je vous envoie ci-joint un livre dont la lecture, je l'avoue, doit avoir peu d'attrait pour la plupart des hommes positifs occupés et préoccupés des affaires de l'État — je vous envoie des poésies, des bilevesées de rimeur oisif, des rêvasseries d'un songe-creux allemand! Néanmoins j'ai la présomption de présager à ce livre un bon accueil de votre part. Un mot de Mr de Metternich que le prince Puckler m'a l'année dernière rapporté tout chaud du Johannisberg contribue à me donner une pareille assurance : le doyen du corps diplomatique de toute l'Europe, Mr de Metternich, disait au prince Puckler, que très souvent, fatigué et ennuyé par les affaires et n'en pouvant plus, il avait cherché refuge dans mes poésies et que cette lecture ne manquait jamais de l'émotionner jusqu'aux larmes et de rafraîchir ainsi sa vieille âme.

Monsieur! votre Doyen, M. de Metternich, est vieux et blasé tandis que vous êtes encore dans la fleur d'une jeunesse virile et votre cœur est resté également jeune et compatissant comme l'affirment tous ceux qui ont l'honneur de vous approcher souvent; je ne cours donc aucun risque de provoquer sur vos lèvres un sourire moqueur en vous envoyant un livre qui contient des poésies; je suis même assez vaniteux de m'imaginer qu'il vous amusera à plusieurs endroits; d'ailleurs les parties les plus sentimentales qui ont peut-être attendri M. de Metternich sont retranchées dans cette version française et je ne vous coûterai pas de pleurs. — Adieu, monsieur! gardez pour moi les sentiments affectionnés dont vous m'avez honorés jusqu'à ce jour et que je pense regarder pour ainsi dire comme un héritage. Mon isolement s'accroît de jour en jour et la sympathie de ceux qui s'inté-

ressent encore à mon sort me devient d'autant plus précieuse.

Recevez, monsieur, l'assurance de ma haute considération et agréez-en l'expression respectueuse[1].

1. Brouillon autographe au crayon. J'ai retrouvé un fragment de brouillon qui doit être le premier jet de celui-ci. Il est ainsi conçu : « Le chef de ce département en jugera avec indulgence — car il s'agit de constater si la traduction de ces Poèmes et légendes a réellement réussi ou si j'en suis pour mes efforts de bonne volonté! La besogne que je m'étais imposée était bien difficile. La langue de l'esprit va mal au sentiment ou, si vous préférez le mot, à la sensibilité germanique. Je vous assure, [le pauvre rossignol allemand qui a batti son nid dans] il se trouve très mal à son aise ce pauvre rossignol allemand qui a fait son nid dans la perruque de M. de Voltaire!

Recevez, monsieur, l'assurance sincère de ma haute considération et je vous prie d'en agréer l'expression respectueuse. » Comparez la lettre à Saint-René Taillandier du 8 septembre 1855.

FRAGMENTS DE PRÉFACE[1]

I

Il n'existe aucune affinité spirituelle ou cordiale entre ces deux langues de souches différentes, et l'on dirait même qu'elles ressentent l'une pour l'autre une antipathie pareille à celle que la sotte engeance de nos teutomanes s'évertuait à perpétuer entre les deux peuples dont elles sont l'organe.

Détruire, extirper ces antipathies internationales a été la grande affaire de ma vie et c'est la même que je poursuis aujourd'hui presque instinctivement sur un terrain linguistique. Je viens d'énoncer les difficultés qui rendent hasardeuse la publication de ce livre. Je ne suis nullement rassuré sur l'accueil qui l'attend, quoiqu'il ne manque pas de qualités respectables et utiles. Ce n'est pas par leurs véritables mérites que ni les hommes ni les livres font leur chemin dans ce bas monde. Cependant, je ne veux pas désespérer de la réussite de mon livre. *Habent sua fata libelli!* Les livres comme les hommes qui les écrivent sont les jouets de la fatalité, cette puissance occulte qui se moque de nos espérances comme de nos craintes. Voyez mon livre de Lutèce! C'était à mon corps deffendant et avec des inquiétudes indicibles que je publiais cet ouvrage, et pourtant à

1. Ces documents sont complètement inédits.

mon grand étonnement, presque à ma stupéfaction, dès qu'il parut, ce livre eut une vogue qui a dépassé tout ce que la vanité d'un poète ait jamais pu rêver de plus prodigieux; pendant quinze jours, tout Paris parlait de mon livre de Lutèce! Je l'avoue, ce furore me fit tressaillir de joie, le vertige de la vanité satisfaite me tourna presque la tête, mais je ne tardais pas d'être saisi d'appréhensions secrètes et je dis à moi-même : par quels déboires, par quelles tribulations dois-je expier plus tard ce triomphe aussi inattendu qu'immérité? Oui, je suis trop fier pour ne pas faire l'aveu public que je ne crois pas que les mérites de mon livre soient pour beaucoup dans les applaudissements que la foule lui a prodigués. Je suis bien convaincu que le livre de Lutèce doit son succès principalement à un caprice de femme, à la protection de la belle Déesse dont il porte le nom, et qui l'a pris sous son patronage pour ainsi dire en qualité de marraine. Oui, passionnée comme les femmes le sont toujours quand elles protègent un homme ou une chose, un pianiste ou un peroquet, la divine patronne de mon livre a trompété ses qualités dans tous les douze arrondissements et même dans le treizième arrondissement de sa bonne ville de Paris, elle se mit en quatre pour y faire mousser et remousser ma réputation de poète, elle vanta que j'avais presque autant d'esprit qu'un Français, que j'étais un rossignol allemand qui a fait son nid dans la peruque de M. de Voltaire, elle soutint que j'étais en même temps le plus grand métaphysicien, que j'avais écrit sur Kant et Atta Troll, que sais-je! elle dit tant et fit si bien que même les suffrages des grognards les plus récalcitrants m'affluèrent et que je suis arrivé à l'apogée de la gloire humaine à Paris — qu'on y a parlé de moi pendant une quinzaine! on n'y a guerre parlé plus longtemps de Paganini, ni de Fieschi, ou d'un autre virtuose étranger. Je ne peux pas encore me faire à l'idée que tout Paris se soit occupé de moi pendant une quinzaine. Quel honneur pour un petit Allemand de rien qui a gardé les cochons dans son pays, comme l'assurent les plus candides de ses blonds compatriotes! — Je ne sais pas s'il est vrai que j'aie été gardien de porcs allemands, mais il est constant que je dois avoir quitté cet état peu

digne de moi pendant les vingt-cinq ans que je vis parmi des Français, dans la ville de Lutèce, ma divine protectrice. O! qu'elle est bonne fille, cette déesse Lutèce qui m'a fait une si gracieuse surprise, qui a posé le laurier sur le front du poète pendant qu'il dormait. — Merci, grand merci, belle Lutèce, pour cet acte hospitalier et charitable! Je t'aimerai jusqu'à mon dernier moment dont les angoisses seront adoucies par la pensée que je meurs dans tes bras [1].

HENRI HEINE.

Paris, ce juin 1855.

II. — PRÉFACE DESTINÉE A *Germania*.

Les pages suivantes forment la contre-partie des lettres d'Héligoland où éclate le réveil politique de l'Allemagne à l'époque de la révolution de juillet. Elle s'est endormie de nouveau et la léthargie générale, la stagnation qui régna au delà du Rhin avant la révolution de février est dépeint dans ce poème humoristique que j'ai appelé Germania, un conte d'hyver, et que je publie ici en prose française. En retranchant les effets d'une versification à la fois mélodieuse et bouffonne, avec ses rimes drôlatiques, ses calembourgs burlesques, et ses mille et une allusions aux localités et aux événements du jour, ce conte d'hyver a dû perdre la plus brilliante partie de son charme, mais il en reste assez pour faire deviner au lecteur intelligent les intentions de l'auteur et je crois que ces folles feuilles volantes vous initient dans la pensée allemande plus intimement que ne sauraient le faire les traités spéciaux les plus élaborés.

1. Brouillon autographe extrêmement raturé. La préface dont nous avons ici un fragment semble être une première version de celle que H. Heine destinait à la seconde édition des *Reisebilder*, et que Strodtmann, suivant la remarque de M. E. Elster (III, 579), a évidemment traduite du français. Toutefois, ce pourrait être également une suite à la préface de *Poèmes et Légendes*, datée du 25 juin 1855.

Je m'abstiens de toute note explicative, et je ne veux faire qu'une seule remarque, qui a rapport au titre de ce poème que j'ai nommé Germania. Personne ne peut se défaire entièrement de certaines velléités patriotiques, et quoique je n'ai pas voué un culte particulier à la Déesse Germania, je ne voudrais pas que le lecteur français l'identifie avec la déesse Hammonia que j'ai chantée un peu lestement dans ce poème. Cette dernière est la divinité tutélaire de la cité de Hambourg, et nous voyons ici une belle femme dont la partie inférieure au delà des reins a cette ampleur magnifique qui fait le charme célèbre de Vénus Callipige. La carnation des chairs aussi dures que le marbre de la fameuse statue rappelle le pinceau flamand de Rubens et les yeux de la belle pétillent si joyeusement comme si elle entendait une valse de Strauss ou qu'elle mangeait une soupe d'anguilles qu'on fait si bien à Hambourg.

Au bruit du tocsin de juillet, l'Allemagne s'était éveillée en sursaut, mais elle ne manqua pas de retomber dans un sommeil profond, et elle ronfla même comme autrefois. Mais ce n'est plus ce bon somme qu'on a comparé à celui d'un chêne qui se porte bien; elle semble oppressée d'un affreux cauchemar : ses songes ne sont plus couleur de rose. Les fées qui lui chantaient à l'oreille leurs plus beaux rêves ont disparu : mais ces rêves d'un autre temps ne sont pas perdus tout à fait, et ce sont les traditions et les légendes populaires dont nous nous occupons dans les pages suivantes [1].

*
* *

Outre des lettres et des préfaces, la liasse de documents que j'ai eue entre les mains contenait des traductions de poésies : quelques-unes autographes; la plupart faites par un traducteur et retouchées par

1. Brouillon autographe au crayon, avec de nombreuses ratures.

le poète. En collationnant ces traductions, je suis arrivé à cette conclusion que Henri Heine était disposé à publier, en français, pour faire suite à *Poèmes et Légendes*, un nouveau choix de ses poésies. J'indiquerai ici, d'après l'édition Elster, la composition du volume telle qu'elle ressort de ces papiers incomplets et sans ordre.

I. *Au bord de la mer*, comprenant : *Séraphine* (Elster, I, 225), I à VIII, XI, XII. — Nachlese, I, 66, XIII à XV.

II. *Rechute amoureuse* (titre nouveau pour *Katharina*, Elster, I, 256).

III. « Le sapin aux doigts verts... » *Berg-idylle*, 2 (I, 153).

IV. *Heimkehr*, 15 à 24, 26, 28 à 31, 33, 35 à 41, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 56, 60, 62 à 64, 66, 68, 71, 88.

V. *Romanzero* (Historien : Gueux de Bergen, Walkyries, Pomaré, le Dieu Apollon).

VI. Id. *Lazarus*, 4 à 9; 12, 13, 15, 20.

VII. *Tannhäuser*.

Je donne ici, par curiosité, un exemple de traduction faite et refaite par le poète lui-même. Cet exemple servira à faire comprendre ce que les collaborateurs du poète ont tous rapporté au sujet de la conscience pénible qu'il voulait qu'on mît dans les traductions. En outre, on pourra s'apercevoir par là de la finesse avec laquelle Henri Heine sentait notre langue et confondre ceux qui ont prétendu qu'il savait mal le français.

Printemps [1].

PREMIÈRE TRADUCTION [2].

Le courant entraîne les ondes étincelantes. [Aimer, est si doux au printemps.] *Qu'il est* [*chose si*] *gentil* [*le*] *d'aimer au mois de may*. Assise au bord du fleuve, la bergère s'amuse à tresser d'amoureux festons.

Comme le plaisir *printanier* épanouit ces fleurs et *les* [*fait repa*] [*gonfler*] *fait exhaler des* [de parfums les gonfle!] [*enivrants*] *parfums passionnés*! Du sein *oppressé* de la Bergère s'élève un soupir [profond]. « Mes guirlandes, à qui les donnerai-je?

Voici [venir] *que vient*, *chevauchant* le long du rivage un *beau* cavalier. Il salue *en passant*, [l'allure empreinte d'une] [*son allure est empreinte*] *avec une juvénile audace*. Les regards de la bergère [suit] [*le suiv*], inquiets *et* troublés [*suit*] [*son coursier l'emporte*] [la forme qui s'éloigne] [*et suit*] *le suivent longtemps*. Au loin flottent [*encore*] les plumes de [la] *sa* toque [son chapeau].

Des larmes alors s'échappent? *des* aux yeux de la Bergère et elle jette [*ses guirlandes*] dans le Courant [*qui les emporte*] ses belles Guirlandes, *le courant les emporte*. Le Rossignol chante, [et] [*il chan*] *il chante* l'Amour et ses joies. — Aimer est [si doux] *chose si gentille* [au printemps!] *au mois de mai*.

Cette traduction, une fois corrigée, H. Heine la reprit en mains. Il la mit au net : nous avons son second brouillon autographe, écrit tout entier au crayon; puis, il la corrigea de nouveau. Désormais, nous nous contenterons de mettre entre crochets les

1. Elster, I, 277.

2. Écrite à l'encre par un secrétaire, probablement sous la dictée du poète, car ce secrétaire, qui écrit les substantifs avec une majuscule, doit être un Allemand. Le premier texte a été corrigé, au crayon, par le poète. Les additions autographes seront en italiques; les suppressions, entre crochets.

mots biffés par le poète, et en italiques les changements survenus sans qu'une rature les annonce. On verra, en comparant entre elles les deux traductions, le chemin parcouru de l'une à l'autre.

Printemps.

Le courant entraîne les ondes étincelantes. Qu'il est gentil d'aimer au mois de Mai! Assise au bord du fleuve, la bergère s'amuse à tresser de *riants* festons.

Le [plaisir] souffle printanier *a fait éclore* les fleurs; [elles] *elles s'épanouissent*, elles exhalent *leurs* parfums *les plus* passionnés. [Mais du sein op] Et du sein [oppressé] oppressé de la bergère s'élève un soupir : Mes *belles* guirlandes, à qui les donnerais-je?

Voici que vient, chevauchant le long du rivage, un beau cavalier. [Il salue en passant] [En] Il salue avec une *nonchalance* juvénile. [Il salue en passant] Les regards de la bergère, inquiets et troublés, le suivent [longtemps] [au loin les plumes de sa toque] longtemps. — Au loin flottent les plumes de sa toque, *elles flottent et disparaissent.*

Des larmes alors s'échappent aux yeux de la bergère et elle jette dans le [fleuve] rivelet ses belles guirlandes; [que] le courant les emporte [et les oiseaux qui] [sur les br] [au bord] [sur les ormes] [ormeaux] [sur les arbres] [au bord] [sur les ormes] [sur] [broussailles] [les arbrisseaux] [ormes] [dans la feuillée] [les oiseaux se bequettent et gazouillent : qu'il est gentil d'aimer au mois de may].

[Alentours sur] [dans] [sur] [l'alouet].

[Mais sur] [les sansonets] [à l'entour tout rayonne de joie] [Les sansonets sur les ormes se bequettent et gazouillent] [l'alouette ch] [L'air est embaumé d'amour et] [Mais l'alouette se lève dans l'air des broussailles] [Au bord] [Alentour]. *Sur les buissons, sur les ormes* [du rivelet sauvage] *les oiseaux se bequettent et gazouillent. Tout rayonne de joie, tout est embaumé d'amour. Qu'il est gentil d'aimer au mois de may!*

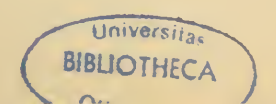
Ces deux épreuves suffiront sans doute pour qu'on

se fasse une idée du soin que Henri Heine apportait à la traduction de ses poésies. On voit, en comparant ici la dernière strophe au texte allemand, que le poète, au lieu de traduire simplement le vers :

Die Nachtigall singt von Lieb' und Kuss'

a évoqué une vision nouvelle qu'il a traduite, après mille hésitations, par quelques mots simples et pénétrants. Le poète qui se livrait à ce travail était, depuis sept ans, miné par une terrible maladie : quel exemple pour un artiste, et quelle école de volonté!

FIN.



BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète des ouvrages relatifs à Henri Heine occuperait plusieurs feuilles d'impression. On y trouverait surtout des articles de revues et de journaux, — et, en revanche, assez peu de livres entièrement consacrés au poète. Je ne crois pas devoir tenter ici une pareille publication. Je me contente donc de rappeler que la base même de toute *Heine-Forschung* est, à cette heure, constituée par deux ouvrages indispensables :

Une *Biographie* : A. Strodtmann, *H. Heines Leben und Werke*, Hambourg, Hoffmann et Campe, 2 vol., 3 éd., 1884.

Ouvrage de première utilité, mine inépuisable de renseignements, et qu'il suffit, çà et là, d'alléger, de remettre au point à l'aide du second.

Une *Édition* : Ernst Elster, *H. Heines sämmtliche Werke*. Leipzig. Bibliographisches Institut, 7 vol.

Ouvrage hors de pair que j'ai souvent eu l'occasion de louer avec une vive reconnaissance au cours de ce volume.

Parmi d'autres études, de détail pour la plupart, que je trouve excellentes, je puis rappeler : en allemand, les livres ou articles de MM. Bölsche, Brandes, Hüffer, Hessel, Kirchbach, Remer, déjà cités dans ce volume; en français : les articles de MM. Montégut (le plus brillant), Hennequin (le plus solide), Cherbuliez (Valbert) (le plus spirituel et le plus mordant), Arvède Barine, Bourdeau, Caro, Sainte-Beuve, etc. Mais, combien d'autres, à qui ce choix rapide fait injustement tort!

TABLE

—

LIVRE I

LE « BUCH DER LIEDER »

LIVRE II

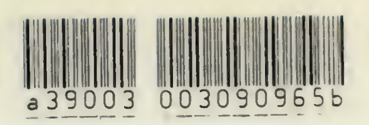
ANNÉES DE LUTTE

LIVRE III

L'AGONIE DU POÈTE

APPENDICE

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD. — 175-97.


a39003 003090965b